



# القاهرة

أدب . فكر . فن .

AL-QĀHIRAH

العدد ٧٥ • ٢٢ مجرم ١٥٠٨ هـ • ١٥ سبتمبر ١٩٨٧ م

تصدر منتصف كل شهر

عن الكاتب الكبير « **توفيق الحكيم** » ( الجزء الأول )



- عودة التاريخ من المنفى
- الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم
- عصفور الحكيم بين الشرق والغرب
- ياطالع الشجرة بين العبث والفن الشعبي
- آراء الحكيم في الأدب والفن
- توفيق الحكيم والسينما

◆ **تحقيقات وحوارات عن ومع توفيق الحكيم** ◆ سطور عن حياته  
 وأعماله ◆ **بالإضافة إلى الأبواب الثابتة:** شعر • قصص  
 • مسرح • سينما • مجلات عربية ومحلية • رسائل جامعية



مدخل إلى تاريخ وجماليات الفن المصري القديم

الشمع ٥٠ قرشاً

## من وجوه الفيوم

بورترية لسيدة شابة يرجع تاريخه إلى العصر الروماني في القرن الثاني بعد الميلاد . وظلت مثل هذه البورترية شائعة الاستخدام حتى انتهاء فترة الحصر على تحنيط جثث الموتى في القرن الرابع الميلادي .

وكان من الشائع رسم هذه البورترية على لوحات خشبية . . وكانت الملامح صورة طبق الأصل من ملامح المتوفى ، حيث كان يعمل له قناع من الشمع المذاب بعد وفاة المتوفى .

وقد عرفت باسم « بورترية الفيوم » استخدامهما في المستوطنات اليونانية والرومانية بمنطقة الفيوم ، وقد عثر على الكثير منها في الجبانة الأثرية القديمة المنتشرة في مناطق الفيوم وغيرها .

وقد حرص الرسام في هذا البورترية على تصوير الصدر والكتفيه بثلاثة أرباع الزاوية كإحدى صور الوجه بطريقة الواجهة الأمامية مع التناظر بسيطة نحو اليسار ، وبملابس خفيفة من الفرشاة تظهر بعضها على الرقبة وجانب الوجه ، وقد أبرز الفنان ثياب التياب وقطع الحلي التي تزين بها المتوفاة ، كما أبرز التعبير الحزين في ملامح الوجه .

وقد عثر عالم المصريات « بترى » على هذا البورترية في سنة ١٨٨٨ م بمنطقة الهوارة .





## الافتتاحية

## دراسات

## شعر

## قصص

## مسرح

## سينما

## حوارات وتحقيقات

## رسائل جامعية

## رسائل ومتابعات

## فنون تشكيلية

## من المجالات العربية

## من المجالات العالمية

## من المكتبة

## الصفحة الأخيرة

تعريف المرف .. د. إبراهيم حمادة ..... ٣

الأصول الفكرية لمسرح توفيق الحكيم ..... ٥  
عزلة التاريخ من المنفى ..... ١٠  
د. غالي شكرى ..... ١٠  
عصفور الحكيم بين الشرق والغرب ..... ١٨  
د. سامية أسعد ..... ١٨  
آراء الحكيم في الأدب والفن ..... ٢١  
بيل فرج ..... ٢١  
توفيق الحكيم والثقافة الألمانية ..... ٢٤  
د. مصطفى ماهر ..... ٢٤  
باطالم الشجرة بين العيب وفننا الشعبي ..... ٣٦  
د. نهاد صليحة ..... ٣٦  
توفيق الحكيم وحوار حول مسرحية « محمد » ..... ٤١  
تعدادية توفيق الحكيم والبحث عن الإنسان في .....  
الكون والمجتمع ..... ٤٦  
د. عاطف العراقي ..... ٤٦

● رؤى ..... ٦٦  
● محمود نسيم ..... ٦٦  
● مريض الصقر .. للشاعر الانجليزى تدهيوز ..... ٦٨  
● ترجمة : أسامة فرحات ..... ٦٨  
● ملح الانتظار ..... ٧٢  
● درويش الأسيرى ..... ٧٢  
● انتحارات ..... ٩٠  
● أمير تاج السر ..... ٩٠  
● مهمة غير رسمية ..... ٦٤  
● كمال مرسي ..... ٦٤  
● ليلة الأكايب .. للكاتب الأمريكى / دافون نيت ..... ٦٩  
● ترجمه : حسن حسين شكرى ..... ٦٩  
● المداخن ..... ٧٤  
● محمد كشيك ..... ٧٤

● الأم شجاعة بين المسرح النسواى والسينا الألمانية ..... ٧٦  
د. أحمد سحرح ..... ٧٦

توفيق الحكيم والسينا ..... ٦٠  
● السينا السياسية ..... ٨٠  
● محمد زهدى ..... ٨٠  
حوار مع توفيق الحكيم ..... ٥٢  
● سكينة فزاد ..... ٥٢  
الحكيم في رأى نجيب محفوظ ولويس عوض ..... ٥٦  
● عصام عبد الله ..... ٥٦

● الظواهر الفنية في القصة المصرية القصيرة ( ١٩٨٧ / ١٩٨٨ ) عرض : جمال التلاوى ..... ٩٨

عن توفيق الحكيم .....  
حياته ..... ٢٨  
أعماله في اللغة العربية ..... ٢٩  
أعماله في اللغات الأجنبية ..... ٣١  
من أقواله ..... ٣٣  
أهم ما كتب عنه ..... ٣٥  
فصول في كتب ..... ٣٥

● مدخل إلى تاريخ وجماليات الفن المصرى القديم ..... ٩١  
نختار السوفى ..... ٩١

● نط قديم من أنماط التسلط الدعاوى الصهيون ..... ١٠١  
توفيق الحكيم يرحل ..... ١٠٢  
● عصر الأكاديميات الأدبية ..... ١٠٤  
حوار مع الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج ..... ١٠٦

● المبتدأ والخير ..... ٨٢  
● حسين عبد ..... ٨٢  
● مسرح توفيق الحكيم / المسرحيات المجهولة ..... ٨٥  
● شمس الدين موسى ..... ٨٥  
● الأشعة الرمادية ..... ٨٧  
● عبد الرحمن شلش ..... ٨٧

أين الأسلوب يا أندريه ..... ١١٢  
فاروق خورشيد ..... ١١٢

## الثلث ٥٠ قرشاً

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .  
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .  
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥  
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .  
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا  
٨٠٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨  
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

عن سنة (١٢) عدداً ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد  
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية  
أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

عن سنة (١٢) عدداً ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨  
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد  
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨  
دولاراً .

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○  
كورنيش النيل ○ رملة بنولاق ○ القاهرة  
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- ◆ يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء  
نشرت أو لم تنشر ◆

رئيس مجلس الإدارة  
أ. دكتور سمير مرهان

رئيس التحرير  
أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير  
دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني  
محمود الهندي

سكرتير التحرير  
شمس الدين موسى





## تعريف المعرف

التفاني .. وإن أنصفت بمنهج شخصي خاص، وروح فكرية معينة .. ولكن، ألا يتفرد بذلك - عادة - كبار الكتاب ذوو الأساليب المميزة ؟؟

وإذا كان لتاريخ الدراما العربية - منذ نشأتها وحتى الآن - أن يتسلسل في حلقات من التطور، فإن إسهام توليف الحكيم فيه، يتمثل في حلقة ضخمة، تتنوع بداخلها الأشكال، والأساليب الدرامية: من مسأسة، وملهية، ومسألهية، وهزلية، ومن القصة، ورومنسية، وذهنية، ورمزية، وعينية ... الخ. هذا بالإضافة، إلى محاولاته الحميدة، في التنظير الدرامي، وإبتكار المسرحية،

هنا قد أفلتت شمس حياة توليف الحكيم، واستخفت عن العيون في طيات الغيوب. وكان حتماً مقضياً أن تأظلي، معها طالت سنوات العمر ... تلك سنة الله، ولن تجد لسنة الله تبديلاً. غير أن سناها لا يزال - وسيبقى - منبعثاً من ثنايا إنتاجه الخصب الوفير، الذي ما وى عن التجديد والصدور، خلال ما يزيد على ستين عاماً.

وهذا الانتاج المنوع - في الفكر، والمسرح، والرواية، والقصة، والخطابة، والمقالة، والنقد النظري، والسيرة الذاتية - يكاد يعادل إنتاج جيل - يكمله، من الأجيال المتأخرة. لذا، يعتبر بداته مؤسسة بارزة، متقدمة، للتنوعية

والقالب المسرحي العربي، واللغة المسرحية الثالثة، وما لم يقبض له أية فعالية مؤثرة في الحركة المسرحية المعاصرة. ومع هذا، فإن تلك الحلقة المسرحية البارزة التي أضافها الحكيم إلى حركة الدراما العربية، تتضاهل أمامها - كياً وكيفاً - كل الحلقات التي سبقتها، وكذلك كل التي لحقت بها. فاحتل بذلك التبريز - عن جدارة ولسنوات مديدة قادمة - قمة الإبداع المسرحي في العالم العربي، بل وأفسح لنفسه بها، مكاناً بين مؤلفي الدراما في العالم الخارجي. ومن ثم، قلما تجد مؤلفاً عربياً معاصراً، لم يقرأ بعض نتاجه، ولم يتأثر بفكره وثقافته، حتى ولو على نحو معارض، أو مقلد، أو انطس.



ليس من سياسية مجلة « القاهرة »  
أن تخصص كل صفحاتها من البداية  
وحق النهاية للكتابة حول موضوع  
واحد . كى تتجنب احتكار  
اهتمامات القارئ لهذا الموضوع ،  
وتحرمه من الاطلاع على مواد ثقافية  
وفنية أخرى . ولهذا تؤثر تخصيص  
عدد من صفحاتها - بقل أو بكثـر -  
لإلقاء بعض الضوء على موضوع  
معين بين حين وآخر . ولما كان  
الحكيم يحتل مركزاً فريداً في أدبنا  
العربي الحديث ، ويعتبر علامة بارزة  
له المجلة - في هذا العدد ، والعدد  
القادم بمشية الله - أكثر عدد يمكن من  
الصفحات حتى توليه بعض حقه .  
فإلى اللقاء في

العدد القادم

وهو

الجزء الثاني

عن

توفيق الحكيم

في ذكرى ميلاده

١٩٨٧ / ١٠ / ٩

وهيكيل ، والزيات ، وأحمد أمين - رحلة  
بحثهم في تمصير لغة الكتابة الأدبية ، وفي  
السعى - إلى تحقيق هوية ثقافية عربية  
معاصرة ، بجاهد في مصالحة الماضي  
الموروث والحاضر المجلوب ، عن طريق  
تمثيل القديم بلا تمصّب ، والاحتفاء  
بالتيارات الحضارية الوافدة بلا تائف  
اعتباطي ، أو تحفظ يجرعها على نحو  
مشكك أو متردد .

ومن هنا ، كان من أميز كتابات الحكيم  
كلها ، تعبيرها عن تيار في اللاشعور ،  
رَضَع من الثقافة الشرقية ، وتغذى من  
الثقافة الغربية والعالمية . فإذا ما كان قلبه  
مع الجاحظ ، وأشعب ، وأهل الكهف ،  
والقرطبي ، وابن هشام ، وابن عبد ربّه ،  
والطبري ، كان عقله مع أرسطوفان ،  
وسوفوكليس ، وجوته ، وإيسن ، وشو ،  
وبنهولسن ، وموزار ، ودفنسي ،  
وسيزان ، ورامبرانت . ولذا ، كانت  
كتاباته تترقّق بنكهة المؤلف الشرقي ،  
الذي هضم ما امتاحه - بمشاعر الفنان  
وعقله - من شتى التبايع الثقافية التي  
استرقدتها ، سواء كانت : إسلامية ،  
أو عربية ، أو فرعونية ، أو يونانية ،  
أو فرنسية ، أو علمية ، أو مصرية حديثة .

وهكذا ، إذا ما كانت الجلود مؤسّلة في  
التربة الثقافية القومية ، وكان رعباً من  
عطال غيوم الريح الشمالية ، فإنها لا تفقد  
جوهر طبيعتها ، وإنما تنشر ما لا بد من  
استثماره الآن : فكراً عصرياً وإعياً ، يصل  
الأسس باليوم ، واليوم بالغد .

لاشك أن انتاج توفيق الحكيم - الذي  
حاول حصره فيما يزيد على سمين كتاب -  
تخصّبه الدراسات الجادة ، التي لا يمكن أن  
تتكر دور الريادي في تاريخنا الثقافي  
للمعاصر ، ولكنها يمكن أن تختلف وتتعارف  
حول قيمته وطبيعته ، بل ويجب أن تكون  
كذلك ، لا مجرد أناشيد جوفية تسيحية .  
إلى ميراثه الأدبي والفكري يشبه قطع  
الكريستال الأصلية المعلقة في سماوة الأدب  
العربي الحديث ، والتي تنضو بالمعاني  
الرائقة الشفافة ، فيرى الواقفون حولها  
ألواناً تتنوع ، كلما زلزلتها ريح الزمن .

ألا فليرحم الله توفيق الحكيم ، وألناه  
بقدر ما أعطى ، وما أتوى أن يعطى . ◆

ولعل أبرز خصيصة اشتهرت عن  
الحكيم في مسرحياته تلك - التي أربت على  
الثمانين - أسلوبه الحوارى الذى اُتسم  
بالسهولة الممتعة ، وسلاسة العبارة ،  
وتسلسل الأفكار التي ترتدى أزياءها  
اللغوية الصحيحة البسيطة ، وتحتاضى  
النظم والتكلف . كما تتخلله روح مصرية  
أصيلة ، تسرع إلى التقاط المفارقات في  
اللفظ أو اللوقت وتنجبرها - إذا لزم  
الأمر - بالسخرية التي تولّد الشجن ،  
أو البسمة الطريفة .

وهذا الأسلوب الحوارى الذى تفرد به  
الحكيم ، شارك معاصريه من مزدوجى  
اللغة - كطه حسين ، والمقاد ، والملازى ،



برنارد شو

إبراهيم صادق

وحتى عند مولير لانجد الفكرة هي قوام العمل المسرحي اللهم الا في تلك الصورة المتاملة «قد نفرد النساء» Critique of the misanthrope من هذه القاعدة ومن كثير غيرها من القواعد، يمكن القول ان مولير يستخدم افكارا ولكنه لا يقبل مسخرة على أساسها ومع استثناء «علو البشر» مرة اخرى يمكن ان نذهب الى ان مولير يستخدم افكارا مسلما بها، ويجعل شخصياته تجسدها يقتتل في سبيلها. ولكن الافكار تقتل، ولكن الافكار تظل ساكنة حاله.

أما في مسرحية الأفكار ، فالأفكار تناقض  
وعن طريق المناقشة وحدها تصبغ الأفكار  
دوام ذلك أنه لا يمكن أن يوجد مسرح أبداً  
في مسرح أول . ومن المؤكد أن لسينج لابد أن  
يكون أول كاتب كبير ، استطاع أن يرى  
بوضوح تام ، أنه مادام المسرح يعتمد على  
الصراع وليس على الحركة الخارجية ، فمن  
المتأكد أن يوجد مسرح الصراع  
الأساسي في بين الأفكار ، وإن مثل هذا  
المسرح يلائم بصفة خاصة عالمنا له إيمان  
عشيق ، ولألفسفة موحدة ولا رأى جمع  
مشرك ، وعلى ذلك اختار (لسينج) موضوع  
الحاجة إلى إيمان مشترك في معالجة في مسرحيته  
الخاصة نانان<sup>(4)</sup> .

هناك اذن في المسرح الاوربي مسرحيات  
قوامها الصراع الفكرى ، ويغلب عليها  
عنصر التفكير ، ويسمىها النقاد «مسرح  
الفكر» او المسرح الذهني .

ولا شك أن ظهور علم الاجتماع والتقدم الذي حققه علوم الاجتماع والنفس والأشربولوجيا وبقية العلوم الإنسانية الأخرى كان لها أثر واضح في زيادة وعي كتاب المسرح بمسئولياتهم البشرية، وإعادة تقييمهم للتراث المسرحي القديم على ضوء من هذا الوعي الجديد، ثم حرصهم بعد ذلك على أن يكون لهم في مسرحياتهم مواقف فكرية من الإنسان والمجتمع.<sup>(5)</sup>

وإذا كان توفيق الحكيم يتصور أن مسرحيات مثل «أهل الكهف» أو «شهر زاد» تدور أحداثها داخل الذهن، فهناك من كتاب المسرح الأوربي من أقام على المسرح حجة رجل بالفعل أدار داخلها كل الأحداث، وهو «أوستن مشرونج» في مسرحيته التي أسماها «مسرحية بلا اسم»<sup>(٦)</sup>، ومنهم من أجرى حوادث

## الأصول الفكرية لمرح توفيق الحكيم

## فؤاد دواره

وإن العاطفة في حياة الإنسان أكبر شأنًا من الفكرة وإذا كانت العاطفة قد سارت  
بالإنسانية خطوات ، فإن الفكرة قد سارت بها أيضاً خطوات فليس من الحق إذن أن  
يقتصر المسرح على عرض العواطف دون عرض الأفكار . . . . .»

توليد الحليم

(مجلة الآداب - مارس ١٩٥٧ - ص ١٤)

«... الكتاب عبارة عن مناقشة عامة للدراما حوالى سنة ١٨٠٠، ويوجه خاص منذ سنة ١٨٨٠ وهو يستمد نقطة بدايته من الأمر الواقع الذى لا سبيل الى انكاره، وهو ان النظريات والأفكار أصبحت أظهر مكانته فى الدراما الحديث منها فى الدراما السابقة والكتاب يبين أن بعض الدراما الحديثة «دراما أفكار» والمعنى المحدد لذلك هو أن

وتبحث وتناقش أيضا... (١٤)

وعرض «أريك بتل» في دراسة المسرح الأوروبي الحديث لمناهج التي حدده متبعا مدارسه المختلفة، متبا وراء الجلود التي مهنت لسيادة الفكر على المسرح الحديث، من أهم الحقائق التي وردت في الكتاب عما نرى أنه يعين على توضيح دور الفكر في المسرح المعاصر قوله في الفصل الثالث:

من المؤكد أن شيللر لم يبعث إلى الحياة روح المأساة الاليزابيثية . ومع ذلك فمن الممكن الدفاع عنه ، ويعتمد الدفاع على تأكيد أن شيللر كان مؤلف مسرح أفكار .

والفكرة تعبير مبهم فمن الممكن القول بأن كل الكلمات تحوى أفكارا ، وبالتالي فإن كل مسرح يحوى أفكارا . ولقد كانت المسألة توحى دائما بأفكار تتعلق بمغزى الحياة الانسانية ، في حين أن الملهاة توحى بأفكار تتعلق بالسلوك السليم والخاطئ . ومع ذلك فقلنا كانت الأفكار عصب حياة المسرح

ما المقصود بالفكر في المسرح . أو المسرح الذهني . . أو الفكري ؟

إن توفيق الحكيم في حديثه يقول :  
 « أما تسمية الذهني أو الفكري أو  
 التجريدي فإنها تسمية خاصة بنا فيها يبدو ،  
 ذلك أن النقد الأوربي لا يتصور إلا أن كل  
 مسرحية تشتمل على جوانب ذهنية  
 وفكرية . أما التجريد فهي تسمية بعيدة  
 اعتدنا<sup>(١)</sup> » .

والحق أن الجزء الأخير من الاستشهاد  
صحيح لا غبار عليه، فالفكر عنصر أساسي  
من عناصر المسرح الأوربي الحديث، وإن  
كانت نسبتة نظريات من مسرحية إلى أخرى  
حسب اتجاه الكاتب ومذهب... أما تسمية  
المسرح الذهني أو الفكري فهي ليست  
خاصة بنا، كما ذكر الأستاذ الحكيم، بل  
هي قديمة في النقد الأوربي، لعل من أوائل  
من قالوا به الشاعر الفرنسي المشهور  
«الفريد دي فيني» حين كتب من «مسرح  
الفكر» Drama de la Pensée ومن قبله  
تحدث «شيلو» عن مسرح يعتمد على  
الأفكار الاجتماعية كما نادى «فريدريش  
هيل» «مسرح يقوم على الفكر» (٧) .

وبما هو الناقد المسرحي الجدير «إريك  
بتل» يؤلف كتابا عن تاريخ المسرح الأوربي  
الحديث ، فلا يجد له عنوانا أفضل من  
«الكاتب المسرحي مفكرا وحين يعيد  
بعنوان «المسرح الحديث» يقول في مقدمة  
الحديثة :

مسرحيته داخل صدر انسان وجد الصراع بين عقله وعاطفته وعقله اللاواعي ، وهو الكاتب الروسي « نيقولا أفريونوف » في مسرحيته « أغوار الروح » ، وهو صاحب نظرية في المسرح تسمى « الموندودراما » ، ويدور الصراع في هذا النوع من المسرحيات داخل الروح نفسها .<sup>(١٧)</sup>

## « إبسن » و « شو » و « بيراند لئو »

وكتاب المسرح الثلاثة الذين قرر توفيق الحكيم في أكثر من موضع تأثر بهم ، وهم إبسن وشو وبيرناند لئو<sup>(١٨)</sup> ، ثلاثتهم من كبار أعلام هذا المسرح الفكري .

فإبسن يعتبر - لدى معظم النقاد - أبو المسرح الحديث ، وهو وإن تأثر بأفهامات المدرسة الطبيعية ، ونسج على منوال « اسكريب » وبغيره من كتاب المسرح الفرنسي الذين عرفوا بكتاب المسرحية جيدة الحكمة ، فإن مسرحه مزياة الخاصة ، من أهمها يناهل الفكر للمحكم ، وحرصه على أن يعالج في كل مسرحية قضية اجتماعية أو انسانية عامة ، مع الاستعانة بالرمز والابحاش الشعرى في التعبير عن كل ذلك<sup>(١٩)</sup>

أما « شو » فمن المعروف أنه داعية فكر قبل أن يكون كاتباً مسرحياً ، حتى لقد اعتبرت بعض مسرحياته أقرب ما تكون للمشهورات الثورية<sup>(٢٠)</sup> ، وهو يقدم الفكر دائماً على الصنعة الفنية :

« إن الأفكار الجديدة تحدثت لنفسها الصنعة اللازمة لها ، كما تنطق الحياة للمجرى الذى تجرى فيه . ورجل الصنعة الذى لا أفكار له يشبه في علم جلوده مهندساً يشق قناة لا ماء لها .. »<sup>(٢١)</sup>

ويقول في موضع آخر :  
« .. بصراحة ، لم يعد هناك مستقبل أمام أى مسرح بدون موسيقى إلا مسرح الفكر »<sup>(٢٢)</sup>

وفي التقييم النهائي لمسرح شو يقول الدكتور على الراعى :

« .. كان « شو » عاملاً تحورياً كبيراً في المسرح ، سواء من الناحية الفكرية أو التكنيكية . وبفضله استطاع من جاء بعده من كتاب أن يفكروا ويناقشوا في مسرحياتهم ما شامت نفوسهم دون خوف من عقاب النقاد أو المصالح التجارية .. »<sup>(٢٣)</sup>



وأذا كان « إبسن » يعتبر أباً المسرح الحديث ، فإن بعض النقاد يعتبرون « بيراندلئو » البداية الحقيقية للمسرح المعاصر لأن تأثيره أوضح في الجيل التالى له من الكتاب ، ولأن مسرحياته ما زالت تعرض باعتبارها مقدمات المسرح الطليعى الأوربي<sup>(٢٤)</sup> .  
وقد هوجم مسرح بيراند لئو لأنه فكر خالص ، فكان مما قاله في الرد على مهاجميه :

« يقول الناس أن مسرحى غاضب ، ويسمونه مسرحاً عقلياً . إن طبيعة المسرح الحديث تختلف عن طبيعة المسرح القديم : فبينما الأخير يتخذ العاطفة قاعدته له ، نجد أن الأول هو التعبير عن الفكر . . . . . وكان الجمهور في الماضى لا يتأثر إلا بمسرحيات العاطفة ، في حين أنه الآن يتدفق لمشاهدة الأعمال الفكرية »<sup>(٢٥)</sup>

وصرح في مرة أخرى بقوله :

« من بين التجديدات التى أضافتها للمسرح الحديث أنى حاولت الفكر إلى عاطفة مشبوبة » .

ويرى الناقد الانجليزى « سامبر جاسكوين » أن الوصف الأقرب لحقيقة مسرح « بيراند لئو » يتمثل في قلب هذه العبارة ، فنقول إنه حول العاطفة المشبوبة إلى فكر<sup>(٢٦)</sup> ثم يضيف بعد ذلك :

« إن قوة مسرح بيراند لئو تعتمد على الربط بين هذين العنصرين : الكوميديا الفكرية ، وقد أضيفت إليها مأساة متاجبة المشاعر وكأنها جرح دام . فالكوميديا الفكرية وحدها تصبح عملة مرفقة ، وقد أصبحت كذلك بالفعل حين غلبت على مسرحية أو مسرحيتين من مسرحياته . والمعاناة حين يركز عليها وحدها ، وتتهمر الدموع من أجلها ، تتحول إما إلى انفعال

عاطفى مسرف أو ميلودراما ، ولكنها حين تتكشف شيئاً فشيئاً أثناء صراعها المرير ضد التدخل أو سوء الفهم ، فإنها تقترب من التراجيديا . والصراع بين هذين العنصرين هو قوام مسرح بيراند لئو ، فإذا أسرف المخرجون أو النقاد في تأكيد جانب منها على حساب الجانب الآخر ، كان معنى ذلك القفصاء على مذلول هذا المسرح »<sup>(٢٧)</sup>

وهكذا يتأكد لنا أن الأساتذة الثلاثة الذين تأثر بهم توفيق الحكيم كانوا من دعائم المسرح الفكرى كما قلنا .  
( ٢ )

## « متريلينك » والمسرح الرمزي

وهناك بعد ذلك أساتذة آخر تأثر بهم مسرح توفيق الحكيم وهو الكاتب البلجيكي موريس متريلينك<sup>(٢٨)</sup> . الذى كانت مسرحياته الرمزية بمثابة تحد لكل من الدراما العادية والدراما الواقعية في عصره . قدم شخصياته وكأنها أدوات في يد قوة خفية تبعث من واقع غير مرئى حولنا . . .<sup>(٢٩)</sup>

والواقع أن اسم متريلينك يفتن بظهور تيار الرمزية في المسرح الحديث ، وقد كان يكتب متتاراً « بما لأريه » و « فيرلين » وشخصياته المسرحية ليس لها ذوات خاصة بها ، ولكنها رموز لحياة الشاعر الداخلية ..<sup>(٣٠)</sup>

وأثر متريلينك ورمزيته واضح في مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية وبصفة أخص في « شهر زاد » ..

ولا شك أن توفيق الحكيم تأثر بعدد آخر من كتاب المسرح الأوربي الجدد من شغلوا اهتمام الرأى العام الفنى في باريس في العشرينات من هذا القرن ، وما كان أكثرهم في تلك الفترة التى كانت تغلج بحركات التجديد ومختلف المذاهب الفنية المتصاربة التى أعقبت الحرب العالمية الأولى .

ولقد أصبح من المسلم به اليوم في مقامهم النقد الأدبى الحديث أن تأثر الأدباء بغيره من الأدباء لا يقلل بحال من درجة أصالته ، إذا من المستحيل القطع بأصالة أى أديب وعلم تأثره بغيره دون الإحاطة بالدقيقة الشاملة بكل آثار الأدب العالمى منذ أقدم عصوره حتى عصرنا الحاضر .

الأصالة الوحيدة التى يمكن الحكم عليها هى تفرد الفنان بموقفه الذى يتميز بى من خلاله الوجود ويعيش تجاربه الذاتية ، فإذا



كان فنانا كبيرا فلا بد أن تنعكس في عمله صورة صادقة لهذا الموقف وهذه التجارب، وتلك هي الأصالة الحقيقية، ولا شك عندنا أن توفيق الحكيم قد حقق هذا النوع من الأصالة رغم تأثره بالكثير من كتاب المسرح الأوربي، وبخاصة باسبس وشوبرياند للو وميتريليك.

والسبب في تأثره بمؤلاء الأربعة بالذات بعضه متصل بتكوينه الشخصي ونزعت العقلية الميالة للتأمل وقياس الأشياء قياسا عقليا عمكا، وبعضه الآخر متصل بطروقه الخاصة ورغبته الأكيدة في الاعتماد على المسرح الجماهيري الخفيف الذي سبق أن عرضه للإهانة والازدراء، وما ترتب على ذلك من حرصه على أن يبتعد عن رجال المسرح ويتنظم في صفوف الأدباء الذين يلقون النجدة والأحترام. أضف إلى ذلك ميله للمكر الى استخدام الرموز، وقد تمثل في أول مسرحية كاملة كتبها وهي «الضيف الثقيل».

ومن السمات العقلية لتوفيق الحكيم شغفه بتجسيد المعان المجردة في أشياء مادية، أو العكس، بمعنى اكتشاف ما في الأشياء المادية من مدلولات رمزية معنوية... والأمثلة على ذلك كثيرة في مسرحه ورواياته وقصصه القصيرة، ببل ومقالاته، فمن ذلك مثلا ما كتبه في «يوميات نائب في الأرياف» أثناء وصفه خراج جثة من قبر، وكيف فرغ السياره وأرتاع في حين أن الطبيب ووكيل النيابة والحداد يبد عليهم أي تأثر، ويفسر توفيق الحكيم ذلك قائلا:

«يخيل لي أن هذه الجثث والعظام قد فقدت لدينا ما فيها من رموز. فهي لا تعدو نظرا قطع الأضداد وعيدان الخطب وقوالب الطعن والأجواب. انها أشياء تتناولها أيدينا لي عملنا اليومي. لقد انفصل عنها ذلك «الرمز» الذي هو كل قوتها. وماذا يبقى من كل تلك الأشياء العظيمة المقدسة التي لها في حياتنا البشرية كل الخطر لو نزعنا عنها ذلك «الرمز» أبقى منها أمام أبصارنا اللاهية غير المكترثة غير جسم مادي حجر أو عظم لا يساوي شيئا ولا يعنى شيئا. ما مصير البشرية وما قيمتها لو ذهب عنها «الرمز»... الرمز هو في ذاته كائن لا وجود له. هو لا شيء. ومع ذلك كل شيء في حياتنا الأدبية. وهذا «اللا شيء» الذي نشيد عليه حياتنا هو كل ما نخلع من سمو نختار به ونقتاز به على

غيرنا من المخالقات. هنا كل الفرق بين الحيوانات العليا والحيوانات الدنيا.» (٣١)

وبعد ذلك يصف تليفون الحكومة في بيت العملة بأنه في مقام الصولجان «أنه مظهر السلطة والحكم وأداة الاتصال بالحكومة، وإن خلعه من دار العملة المخلوع إنما هو «رمز» لزوال السلطة... «الرمز» كذلك في شكل تليفون من الصلب والخشب قد لعب دورا مهما على مسرح هذه القربة الواحدة...» (٣٢)

كاتب يعطى كل هذه الأهمية للرمز، ويمكك الاستعداد العقل الذي يمكنه من رؤية المعان العامة في الماديات، وتعبيد الغوالت في رموز مادية محسوسة، لا بد وأن يستهويه مسرح «موريس مترلينك» القائم على الرمز أساسا، وأن يتأثر به فيما يؤلف من مسرحيات.

ومن المهم هنا أن نحاول تحديد المقصود بالرمز في المسرح، وقد وفر علينا الناقد الانجليزى «غابري جاسكوجن» شقة هذه المهمة حين كتب يقول:

«الرموز في الدراما أقدم من الكلمات، إذ تمتد جذورها الى الطقوس البدائية، حين كانت تؤدى إبهات حركية ترمز لدورة الميلاذ السنوية، والموت والبعث، أو الأسلوب من أساليب الصيد. وحينما تحولت الدراما الى أدب - على يد إيسخيلوس - تضاعفت أهمية الدور الذي تقوم به الرموز، وإن ظلت الشخصيات تؤدى بقايا وظائف رمزية استطاع الدارسون تتبعها حتى جذورها الأولى، ولكن الرمز الوحيد في مسرحية «اجامنون» بالمقهوم الذى تنصور به الرموز اليوم، هو السجادة القرمزية التى فرشتها «كليتسترا» أمام زوجها وهي تغريه بالغرور والتطاؤل (٣٣) والسير فوقها.

هذه السجادة الشهيرة تساعد على تحديد ما أقصده بالرمز في هذا الفصل فالسجادة وحدها لا معنى لها. ولكنها يصبح لها معنى من خلال علاقتها بتصرف «اجامنون» فهو إما أن يسير فوقها وإما أن يتنعم. إما أن يتورط في الغرور والتطاؤل، وإما أن يقاوم الإغراء، وهذا إذن نوع من الرمز الدرامى، يتمثل في شيء يمكن استخدامه في الحركة المسرحية.

و اما النوع الآخر نفسه حركة - كرحيل «سيليا» لتعمل مباشرة في مسرحية «إليوت» حفل الكوكبيل إن مثل هذه الحركة الرمزية

من الممكن تلخيصها ومناقشتها، وقبوا أو رفضها، ثم بعد ذلك نقوم بها أولا نقوم وموقف الشخصية من هذه الحركة يكشف إلى أى حد حققت ذاتها أو كشفت عنها بنفسها. وهي، مثل السجادة، تستمد مدلولها عما يحيط بها. وأى رموز درامية لا يتحدد مدلولها حتى تتدخل في الحركة المسرحية. وقد يكون في هذا الفرق من التسرع ولكنه قدر قليل لا أكثر. إذ من الممكن أن نقول مثلا. إن سارية عبد مايو (٣٤) ترمز بنفسها لعضو التناسل، ولكن ذلك لا يزيد أن يكون عرضا مدلول محدود إلى أبعد حد لو قارناه بما تدل عليه كلمة «شجرة» وحدها ولكن سارية مايو لا يتحقق لها مدلول رمزى حقيقى إلا حينما يقيمها الرجال ويرقصون حولها أو يقطعونها.

إن الحركة التى تستخدم الرموز هي المجاز، والمجازات هي التى تحمل معان كلفة لا تحملها الرموز. ولكن تتم المقارنة بالكلمات، نقول إن كلمة «شجرة» وحدها رمز، وإن الجملة التى تستخدم الكلمات مجاز، والكلمات لا يتحقق لها معنى كامل إلا حين تستخدم في جمل، فاما كالرموز في الحركة المسرحية، فالميزة الأساسية للرمز أن يكون قابلا للاستخدام.

«هذا التعريف يفرج أشياء كثيرة في المسرح يعتبرها الكثيرون «رموزا وأفضل أن أضع هنا حدا فاصلا بين الرموز والصور. فالرموز يمكن استخدامها في الحركة المسرحية أم الصور فلا يمكن استخدامها. الرموز عرضية، أما الصور فوصفية. ولكني أقدم مثلا واضحا، نأخذ «بيت الدمية» عنوان مسرحية «إيسن» أنه صورة تعكس مدلول المسرحية، ولكن لا يمكن استخدامها في الحركة. ومن الناحية الأخرى نجد أن «الطبعة البرية» في المسرحية التى تحمل هذا الاسم، حيوان حقيقى في القصة، نستطع أن نجبه أو أن نكرهه، نستطع، أو نقتله فهو لذلك رمز...» (٣٥).

(٣٦)

## الأسطورة والمسرح

ونلاحظ على مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية أنه استعان في كثير منها بأساطير قديمة، بعضها دينى وبعضها الآخر إغريقى وبعضها الثالث عربى وشمعى، استخدمها جميعا استخدامات مختلفة خرجت بها، في

الأغلب عن مضمونها القديم المتوارث وأضفى عليها مضمونا جديدا يتفق مع القضية الفكرية الأساسية التي قصد إلى معالجتها في هذه المسرحية أولئك ، وفي هذا يقول الحكيم :

«الأسطورة استخدمت في أدب عدة استخدامات : استخدمها فلسفيا في «أهل الكهف» و«شهر زاده» وسياسيا واجتماعيا في «بركاس» و«إيريس» ، و«السلطان الحائر» و«شمس النهار» وفي جميع الأحوال كنت أناقش ضمن الأساطير المسرحيات لا علاقة لها بالتاريخ ولا بالماضي فهي ليست على الإطلاق مسرحيات تاريخية ، بالرغم من تاريخية الإطار في بعض الأحوال»<sup>(١٦)</sup>

وهنا إن يخطر لنا سؤال : لماذا استعان بتوفيق الحكيم بالأسطورة في معظم مسرحياته الفكرية ، وفي بعض مسرحياته الأخرى ، واستخدمها وعاء لأفكاره التي يريد عرضها ومناقشتها مادام قد حرص فيها جميعا على علاج قضايا لا علاقة لها بالتاريخ ولا بالماضي ؟

لقد تعرض توفيق الحكيم في مقال قديم له لهذه المشكلة وكان ما قاله :

.. إن استيعاب أساطير اليونان والرومان وإمرى القيس وشهر زاد هو النوع الأرقى في الأدب .. في كل أدب .. لا في الماضي وحده ولا في الحاضر .. بل في الغد أيضا وبعد آلاف السنين مادام الإنسان انسانا ومادام رقيه الذهني بخير لم يصبه تكاس ، فالإنسان الأعلى هو الذي يصون الجمال الفني «عن الاشتغال الأرضي في أي صورة ، ويحفظ فيه مجتمعة الذهنية وثقافته الروحية»<sup>(١٧)</sup>



د/عل الرايس

وواضح أن هذا دفاع عن استخدامه الأساطير ولكنه ليس تبريرا ولا تفسيراً لهذا الاستخدام . ولقد تابع توفيق الحكيم في استخدامه للأساطير كبار كتاب المسرح الأوربي ، كما تابعهم في كثير من الأساليب الفنية الأخرى بل لقد اتفق مع بعضهم في علاج أسطورة واحدة ، مثلما حدث في مسرحياته «شهر زاده» و«بجماليون» و«الملك أوديب» .

واستخدام الأساطير في المسرح تقليد قديم بدأ مع «إيسخيلوس» و«سوفوكليس» و«يوريديس» وغيرهم من كتاب المسرح الإغريقي ، وربما قبلهم ، ثم تابعهم فيه كتاب المسرح الرومان ومؤلفو المسرحيات الدينية في العصور الوسطى وفي العصور التي تلت عصر النهضة الأوربية نجد الأسطورة أوضح ما تكون في مسرحيات كل من «راسين» و«كورن» و«شكسبير» واستمر هذا التقليد متعبا إلى يومنا هذا حيث نلسم عند كل كتاب المسرح الكبار تقريبا ، فنجد عند «إيسن» و«كوكو» و«سارتر» و«شو» و«أونيل» و«أنوي» و«برشت» وغيرهم مع اختلاف مصادر الأساطير عند كل منهم ، واختلاف أسلوبه الفني والفكري في علاجها علاجاً حديثاً . فلنبحث عند تقادهم أذن عن تفسير لهذه الظاهرة المسرحية الشائعة .



جان بول سارتر

وسنعثر على بغيتنا مرة أخرى عند بامبرجاسكوجن ، حين يرى أن حرص كتاب المسرح منذ أقدم العصور على إضفاء دلالة إنسانية عامة على مسرحياتهم هو الذي دفعهم إلى الاتجاه للأساطير لأنها أقدر على إعطاء هذا الاحساس بالدلالة الإنسانية العامة ثم يضيف :

«والحق أنه من الأسهل بكثير تحقيق هذه الدلالة العامة عن طريق البعد بعض الشيء - إذ باستطاعة المراء أن يمرى حقيقة وطنه أفضل حين يكون بعيدا عنه . ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن مسرحيات شكسبير يدور معظمها في عصره وهي كذلك بالفعل من حيث روحها ، لا من حيث مادتها ، فليس من بين مأساة أو مسرحيات التي تعالج قضايا مسرحية واحدة تجري أحداثها في القرن السادس عشر ونفس الطريقة نجد أن مسرحيات «إيسخيلوس» بالرغم من أنها تصور بصدق مختلف الاتجاهات في أثينا في أوائل القرن الخامس (ق . م) وأن مسرحيات «يوريديس» تصورهما في أواخر القرن نفسه ، فإن كلا المؤلفين قد استخدم مادة مضمونها لموضوعاته مستمدة في الأغلب الأعم ، من الميثولوجيا ولقد شرح «راسين» بالتفصيل كيف أنه وجد ما يبرر تأليف مأساة حديثة وهي «بايزيد Bajazet» لا شيء إلا أنها تدور في بلاد نائية تركيا أن وهاء» والأدب كانتا دائما من لوازم الكوميديا - ففي مقابل «يوريديس» و«شكسبير» و«راسين» نجد «أرستوفانيس» و«بن جونسون» و«مولير» وحينما وفق كتاب المسرح أخيرا في علاج المواقف المعاصرة بأسلوب جدي ، كانت قهرا الموقف كثيرا ما نجح على شمول المضمون الذي يقدمونه . فمسرحيات «إيسن» باستثناء القليل منها تدور حول الحب والحياة الروحية للفرد . ولكن العالم اعتبرها من مسرحيات المشكلات - أي أنها تعالج موضوعا عموما إلى أبعاد حد . إلى هذه الدرجة جنى إطاره الطبيعي عليه .

وما له دلالة خاصة أن «برشت» وهو الذي يتردد اسمه على معظم الشفاه باعتباره أكثر كتاب المسرح الحديث توريدا للرسالات الاجتماعية المعاصرة ، قدم أعظم مسرحياته جميعا في إطار بعيد زمانيا ومكانيا عن جمهوره - دائرة الطباشير الفوقايزه «وسيدة سينزوان الطيبة» في الشرق ، و«الأم شجاعة» و«جاليليو» في القرون الماضية فقد أدرك «برشت» أكثر من



برشت

أي كاتب حديث آخر العلاقة بين الدلالة الإنسانية العاصمة وبين المشهد المسرحي المعاصر... (٢٨) .

ويعود جاسكوجن بعد ذلك ليقول :

« إن القصة الكلاسيكية تصلح دائماً كإسطار معد من قبل لمسرحية عن الاضطرابات الحديثة . والكاتب المسرحي يتحرر عن طريقها من جهد اعداد القصة ليركز بقوة المسرحية كلها على المشكلة التي يعالجها . »

ولقد أثبتت الأساطير الدينية أنها وصيد قادر على مواجهة كل الاحتجاجات . فاستخدمها كل من « جيد » وهو صاحب النظرة الدينية للحياة أساساً « أوديب » يؤمن بخصم الإنسان لله ، كما استعملها « سائرتر » وهو حيوان سياسي في المقام الأول ، في تأكيد ذات الإنسان في مواجهة الله ( الدباب ) ...

« وجانب من الحرية التي يوفرها الاطوار الأسطورية يتمثل في معرفة الجمهور بالحقائق التي لا بد أن تنتهي بها المسرحية « فـأوريسست » يجب أن يقتل « كليتمسترا » . و « أنتيجونسا » يجب أن تموت . وهذه العرة أكثر من أي عامل آخر ، تبثد باهتمام الجمهور عن القصة

ليتابع علاج الكاتب لها . أو بتعبير آخر يتبثد به عن الخاص وتركز اهتمامه على المذلول الإنساني العام للمسرحية (٢٩) .

أدرك توفيق الحكيم كل هذه الحقائق من قراءته الصليدة أو أحساها بسلقته الفنية الحساسة ، فأتى أن يعالج موضوعات مسرحياته الفكرية داخل إطار أسطوري ، وإن كانت الحقيقة الأخيرة وهي تمثل إحدى التسهيلات المريحة بالنسبة للكاتب الأول قد شكلت إحدى الصعوبات بالنسبة لتوفيق الحكيم . وذلك حيناً أقدم على علاج أسطورة « أوديب » الأغريقية (٣٠) .

ولكن الحكيم في استخدامه للأساطير لم يلتزم بكل وقائع ، الأسطورة القديمة ، بل تصرف فيها وفي شخصياتها بحرية تامة في أغلب الأحوال لتعبر عن المضمون الفكري الذي حمله إياها ، وفي بعض الأحيان استعان بأسطورة فرعية أو أكثر بالإضافة إلى الأسطورة الرئيسية التي بنى مسرحيته عليها .

وقد كتب توفيق الحكيم أوائل مسرحياته الفكرية في فترة الفلق والبحث المضى عن أسلوب يتميز به وقد هداه حسه الفني السليم إلى أن مما يساعده على هذا التمييز أن يستعين بتراثه القومي يستلهم من قصصه

وأساطيره موضوعات مسرحياته كما يستلهم الأوروبيون تراثهم الإغريقي فكان أن وضع نصب عينيه مصادر ثلاثة يستلهمها فتياً وهي : القرآن وألف ليلة وليلة والشعب أو المجتمع (٣١) ومن المصدرين الأولين استلهم « أهل الكهف » و « شهر زاده » و « سليمان الحكيم » . وحيناً أطمأن إلى غنى أسلحه لم يجد غضاضة في استلهم التراث الأجنبي في « بجماليون » و « براكسا » و « الملك أوديب » .

هذا المسرح الفكري الذي حددنا أهم خصائصه وأهماته لم يعرفه مسرحنا العربي إلا على يد توفيق الحكيم وليس هذا بالأمر المستغرب على مسرح ولید لم يكمل بعد قرناً ونصف منذ نشأته الأولى سنة ١٨٤٨ ، وظل يعتمد على الاقتباس والترجمة في معظم مراحل حياته وحتى اليوم ومن ثم فقد كانت مسرحيات الحكيم الفكرية فقرة هائلة حققها لهذا المسرح ، وكانت لها آثارها الخطيرة في تقدمه وتطويره بالرغم مما أثارته ومازالت تثيره من جدل حول قيمتها الفنية ، ومدى صلاحيتها للتشغيل على خشبة المسرح . ولكن الذي لا شك فيه أنها تمثل أهم إضافات الحكيم إلى المسرح العربي ، بحيث لم يكن من الممكن أن يبلغ الشأو الذي بلغه الآن بلونها .

## هوامش ومراجع

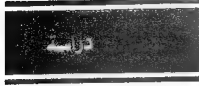
- (١) مجلة « حوار » - العدد ١٥ - آذار-نيسان (مارس - أبريل) ١٩٦٥ ص ٣٨
- (٢) Eric Bentley the playwright as thinker P. 55
- (٣) إريك بنتلي : « للمسرح الحديث » : ترجمة : محمد عزيز لعل ، مراجعة : أحمد رشدي صالح الدار المصرية للكلاسيك والترجمة يونيو ١٩٦٥ ص ٦
- (٤) وتنص بعدم الاستعانة بـ « الترجمة لرداءة أسلوبها وامتلاكها بأنظمة لا حصر لها في الترجمة ، فضلاً عن مئات الأخطاء الطبعية وثما اضطرتها إلى نقل هذا النص اضطرتها لعدم وجود هذه المقدمة في الطبعة الأمريكية التي ترجمنا منها أي استشارياتنا .
- (٥) The playwright as Thinker p. 51
- (٦) Bamber Gascoigne: Twentieth-Century Dramn, London, Hutchinson, p. 82
- (٧) المصدر السابق : p. 10 وهي غير المؤنردلما في يؤدنها مثل يقرده
- (٨) "Contemporary one-act plays From Nine countries" edited by: percival wilde, London George G. Harrap, 1936:

pp 347-367

- (٨) سجن العمر ص ٢٢٢ مجلة حوار العدد ١٥ ، ص ٣٢ مقدمة با طالع الشجرة ص ٩ ، ١٠
- (٩) Francis Bull: Ibsen The Man and the Dramatist" Oxford, The Clarendon Press, 1945.
- (١٠) الدكتور الراعي : « مسرح برنارد شو ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر » ١٩٦٣ ، ص ٩٠
- (١١) المصدر السابق ص ٩٠
- (١٢) The playwright as thinker, p.p. 109, 110
- (١٣) « مسرح برناردشورص ٩٠٤
- (١٤) Twentieth Century Drama, p. 98.
- (١٥) "The playwright as Thinker", p. 147.
- (١٦) "Twentieth-century Drama", p. 98.
- (١٧) المصدر السابق : p. 104
- (١٨) سجن العمر ، ص ٢٢٢ ، أحب الحيلة ، ص ١٨٢
- (١٩) The oxford companion to the theatre edited by: phyllis hartnoll 2 nd., London, oxford university press, 1957 p. 497

(٢٠) المصدر السابق : p. 780

- (٢١) توفيق الحكيم : « يوميات نائب في الأرياف » مكتبة الأديب بالجماهير ، ص ١٠٣ ، ١٠٤
- (٢٢) « يوميات نائب في الأرياف » ص ١٠٦ ، ١٠٧
- (٢٣) الكلمة المستعارة هنا هي Hubris وسبب الضرر والظلول أن هذه السجدة القرظية التي تسمى « تكن تفرش عادة إلى الأمام دون سواهم في تقاليد أليزا القديمة ولكن اختار اجامتون بنفسه سبب انتصاره بالبرح في حرب طروادة والانتفاضة بتلميح كليتسترا حلاله عن أن يوافق ويخطو بعينه فوق السجدة القرظية (لربيع في هذا إلى : الأرضين تكون : عثمان نورية لمراجعة : حسن محمود وزارة الثقافة والأرشاد القومي ، ص ٣٩)
- (٢٤) Maypole (٢٥) "Twentieth-century Drama" pp. 75, 76
- (٢٦) مجلة « حوار » العدد ١٥ - ص ٣٨
- (٢٧) « تحت شمس الفكر » ص ٩٤
- (٢٨) "Twentieth-century Drama", p.p. 84, 85
- (٢٩) المصدر السابق : P. 88
- (٣٠) مقدمة الملك أوديب ، ص ٥١
- (٣١) « زهرة العمر » ، ص ١٤٦



## د. غالى شكرى

من بعض القواعد الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي أتهم فوقها « النظام » المصري منذ الاحتلال البريطاني .

والمصدر الثالث هو شخصية مصر التي تأمل الحكيم تاريخها وجغرافيتها واستخلص من ذلك بعض عناصر رؤياه ، فها هو التاريخ الذي يصل بين حضارة موهلة في القدم وحضارات أخرى وافدة من اليونان والرومان والعرب ، ومن فترات مصر القديمة ومصر القبطية ومصر الإسلامية ومن اللغات الميروغليقية والديموطيقية والعربية ، وهكذا . وها هي الجغرافيا تربط مصر عبر البحر بأفريقيا وعبر الصحراء بآسيا وعبر البحر بالاروپا ، وهكذا أيضا قدمت شخصية مصر لابن « ثورة » الطبقة الوسطى وابن « النهضة » عناصر غامضة في بداية الأمر ، ثم أخذت تتشكل وعيا وفنا حتى بلغت أوج وضوحها في « التصادلية » حيث انجلت « والتالية » عن أنفج صور

رافع الطعشواى إلى الامام محمد عبده إلى طع حسين . هذه التقاليد التي جسدتها معادلة « النهضة » القائمة على ثنائية رئيسية اختلف الناس في تسميتها ، فهي التراث والحداثة ، وهي الاسلام والغرب ، وهي أخيراً الأصالة والمعاصرة . ومن هذه الثنائية الرئيسية تنزع ثنائيات ثانوية تتناول مختلف مجالات حياتنا .

والمصدر الثاني الذي استقى منه الحكيم عناصر رؤياه هو ثورة ١٩١٩ التي كان رمزها - سعد زغلول - أحد أبناء التيار « التناقي » ، ولعله كان الترجمة السياسية الأولى الناجمة لمعادلة النهضة بعد إخفاق الثورة العربية . كان زغلول تلميذاً للامام محمد عبده ، وقد جمع بين ثقافة الأزهر وثقافة الغرب ، كما هو شأن أبناء التيار مجيئاً . ولكنه انشرد من بينهم بتحقيق طموحات الطبقة الوسطى وتوحيدها مع طموحات شرائحها الدنيا في « ثورة » تغير

في عام ١٩٥٥ أصدر تولىق<sup>(١)</sup> الحكيم كتابه « التصادلية » وفي ظني أنه كان يتوقع أن يصدر مثل هذا الكتاب لأحد النقاد ، ولما طال انتظاره باذر هو إلى كتابته . ذلك أن « التصادلية » في حقيقة الأمر هي عصاره تفكير الحكيم في مؤلفاته الأخرى . ولا ريب في أنه كان سيسر أكثر لو أن غيره هو الذي تناول مؤلفاته واستخلص منها هذه النتائج .

كتاب « التصادلية » على هذا النحو هو خلاصة فكرية لأراء مبشورة في رواياته وقصصه ومسرحياته ومقالاته ، وليس دعوة جديلة أو « فلسفة » كما يبالغ البعض في وصفها . ولكن الحكيم استطاع أن يقدم لنا في هذا الكتاب الصغير رؤية دقيقة لجوهر أعماله . وهي رؤية تستمد عناصرها التكوينية من ثلاثة مصادر : أولها التقاليد الفكرية المصرية التي تبلورت في التيار الغالب على الثقافة المصرية بدءاً من رفاعة

الفكر والتعبير لدى أحد ألمع الأبناء الكبار للطبقة الوسطى المصرية ، وأحد الأوفياء لمسيرتها في لحظات الصعود ولحظات الانحدار .

وكما أن الحكيم جمع بين الصراحة العارية في « التعادلية » والأقنعة السمكية في غيرها ، كذلك فإنه كان حريصاً على إطلاق النسبى وتعميم الخاص ، كما هو شأن التيار الذى ينتمى إليه ، فلم يتكلم هذا التيار عن « غضة » بل عن « النهضة » ولم يتكلم عن « ثورة » بل عن « الثورة » ، وكان النهضة كانت لمصر كلها ، وكان الثورة عام ١٩١٩ كانت لمصلحة الشعب المصرى جميعه . وكان الطبقة الوسطى هي الوطن .

هكذا فعل أيضاً توفيق الحكيم ، فخرج بنشأته إلى دعامها التعادلية من نطاق المحدود والملموس والشخص والتاريخى إلى النطاق الكونى وما وراء الطبيعة : اللبى والهار ، السكون والحركة ، الدين والعلم الحسية والموت . وسنلاحظ أن هذه التصريفات المطلقة قد استدرجته إلى توصيفات مطلقة أيضاً لما هو نسبى : الكاندل والديمقراطية والحرب والسلام .

ولكن « الأطلاق » و « التعميم » - أى نفى التاريخ - هو الصفة الأولى لفكر الطبقة الوسطى لحظة صعودها ، وتولد « الأساة » حين تستعيد التاريخ من النفى لحظة انكسارها .

هذه المسافة في أدب الحكيم وفكره بين المطلق والنسبى وبين العام والخاص ، هي التى يضيغ بين غاباتها كل من يبحث عن الظاهر والباطن أو الملتوى والمستقيم عند توفيق الحكيم .



حسن الهنا

ومند البداية يجب الإقرار بأن « القناع » في حياة توفيق الحكيم وفنه ليس مجرد قناع مسرحى ، بل هو أحد مظاهر الثنائية . كما يجب الإقرار بأن « المفارقة » في حياة توفيق الحكيم وفكره ليست مجرد حيلة درامية ، وإنما هي أحد مظاهر الثنائية .

## ( ٢ )

توقف أغلب دارسى الحكيم ونقاده عند ثلاث كلمات في « عودة الروح » هي « الكل في واحد » . وأياً كان تأويل السياق الذى وردت فيه الكلمات ، فإن هناك ما يشبه الإجماع على أن الكاتب قصد الشعب بكلمة « الكل » ، أما « الواحد » فقد قال البعض أنه « الوطن » وقال البعض الآخر أنه « الزعيم » . وحين صرح جمال عبد الناصر بأنه « نأثر » بـ « عودة الروح » فقد رجح التفسير الأخير .

غير أنه لا يجوز في تقديري إقحام هذا الترجيح الذى كانت له ملابسته التى تخرج بنا عن السياق الموضوعى للتعامل مع النص ، فأغلب الظن أن « الواحد » سواء كان الوطن أو الزعيم هو الجسدر التحليل .. فهناك من الشواهد الفكرية والفنية في أدب الحكيم ما يجعلنا نتحفظ إزاء العديد من النصوص « غير الديموقراطية » إن جاز التعبير . وهو الأمر الذى يسهل

الحصول عليه من « سراكسا أو مشكلة الحكيم » ( ١٩٣٩ ) و « شجرة الحكيم » ( ١٩٤٥ ) . وإذا كان من المبالغة النظر إلى هذه النصوص باعتبارها تصاعيداً لفكرة « المستبد العادل » ، فإنه من المبالغة كذلك وصف الحكيم في ضوئها بأنه كاتب ليبرالى . ولا حل أمامنا سوى محاولة التمييز بين الوجه والقناع وبين الموقف والمفارقة حتى نكتشف أصول « التعادلية » من قبل أن تصبح كتاباً فكرياً ، أى في استعادة التاريخ المنفى إلى ثنائيات توفيق الحكيم . ذلك أن من هدف في « عودة الروح » بالكل في واحد ، هو نفسه الذى يفتح « التعادلية » بقوله أن الواحد الصحيح يساوى صفراً ، وإن الحياة الحقيقية لا تبدأ إلا من العدد « اثنين » وإن « قوة السلطان المطلق حركة سلبية . ولابد من حركة مقابلة معادلة هي قوة المحكوم ، لتبدأ في المجتمع حياة إيجابية » . ولا يحق لنا أن نفس تاريخ هذه الكلمات ١٩٥٥ - في ظل الحكم الذى قيل أن قائلته تأثر بمقالة « الكل في واحد » . وكان توفيق الحكيم نفسه هو الذى فسّر كلماته بأنها « الفلسفة المقاومة للاستبداد » ذلك أنه إذا ابتعدت إحدى القوتين الأخرى « رجع العد ٢ إلى واحد صحيح ، أى إلى الوجود السلبى . في هذا النص تضبط الحكيم متلبساً بما يشبه التناقض : الفصل



الحائز (١٩٦٠) حيث الشرعية بين السيف والقانون ، ويقف الحكيم بحزم إلى جانب القانون . وكما في « بنك القلق » (١٩٦٦) حيث يقف الكاتب مرة أخرى ضد أجهزة القمع .

المحور الثاني هو ذلك الانتقال الدرامى من مرحلة التصالح الطبقي في « الأبدى الناعمة » (١٩٥٤) و « الصفقة » (١٩٥٦) إلى مرحلة الانحياز الاجتماعى في « الطعام لكل فم » (١٩٦٣) و « شمس النهار » (١٩٦٤) .

المحور الثالث هو ذلك الانتقال من الموقف التسجيل إلى الموقف النضال في حياة الكاتب توت ( مسرحية إيزيس ١٩٥٥ ) كالإنتقال من مرحلة المشاهدة المحايدة إلى مرحلة الالتزام لدرجة التورط في حياة استاذ القانون ( مسرحية الورطة ١٩٦٦ ) .

وفقاً لهذه المحاور الثلاثة يبدو توفيق الحكيم مؤيداً للحكم الناصرى في مرحلتيه الوطنية والاجتماعية ، ولكنه التأييد المشروط بـ « التعادل » بين الحكم والمعارضة . وهو التعادل الذى يستهدف تثبيت الحكم وتثبيت المعارضة دون اعتبار كبير أو صغير لمقومات الحكم ، أى حكم ( سلطة الدولة بكل ما تعنيه من أدوات القمع ) ومقومات المعارضة المحصورة قانونياً في العمل السياسى السلمى . ولا يفوت الحكيم التأكيد على أن التعادلية لا تترادف المساواة ، بل هناك حركة داخلية تقاوم الابتلاع . أى أنها حركة « عكس » ، وليست صراعاً من شأنه تغيير محتوى السلطة أو شكلها أو حتى إقامة حد أدنى من التوافق بين الشكل والمضمون . ولكن الحكيم منذ البداية لا يمحى لنا رؤيته

بين الحاكم والمحكوم بمعنى حق المعارضة فى التمايز والاستقلال من جهة ، والمساواة بين قوة الحاكم وقوة المحكومين وكأنهما من طبيعة واحدة من جهة أخرى . هذه نتيجة أولى للخلط بين المطلق والنسبى ، فالإقرار بحق المعارضة فى الوجود « القوى » لا يعنى أن قوتها يجب أن تساوى قوة الحكم .. إلا إذا كان الكاتب يقصد « هذا الحكم » فى ذلك الوقت . وهنا تستقيم الأمور حين يصبح « التوازن » بلفة الحكيم و « الاستمرار » بلفة السياسيين ، هو استقرار الحكم بقرار حق المحكوم فى المعارضة ، ولكن ليس إلى درجة الوصول إلى الحكم أو تبادل المواقع أو ما دعه الحكيم بالابتلاعية . وهكذا فالحكم بلا معارضة هو ابتلاع حق الشعب ، كما أن وصول المعارضة إلى السلطة هو ابتلاع للحكم . هذا هو « التعادل » كما يسميه الحكيم ، وفى اصطلاح آخر هو « التوازن » . وكلها اغطية اطلاقية لحقائق نسبية ، ما أن نكتشفها حتى ينفث القناع والمقارعة ويتبدى الانسجام . كان توفيق الحكيم آنذاك يؤيد الحكم الناصرى ، ولكنه يقترح التسليم بحق الآخرين فى المعارضة من دون أن يعنى هذا الحق التفریط فى سلطة الحكم . ولكن الحكيم شاء أن يغلف هذا التأييد المشروط بصياغة اطلاقية تميمية وكأنه يتكلم فى « الفلسفة » - كما وصف التعادلية حزيناً - لا فى السياسة . والحقيقة أن الحكم كان قد استقر عام ١٩٥٥ لصالح الطبقة الوسطى التى عاشت بعدئذ عقداً كاملاً من الإزدهار عشية انتهاء الحقبة الخمسية الأولى عام ١٩٦٥ وقيل هزيمة ١٩٦٧ .

سنلاحظ أن الحكيم ظل وفيها لهذا التأييد المشروط للحكم على ثلاثة عاير : الأول هو « ومقاومة الابتلاعية » كما فى « السلطان »

لمضمون النظام السياسى حتى تصبح المطالبة بشكله الطبقي حقاً مشروعاً ، فإذا كان نظاماً رأسمالياً وجبت المطالبة بالتعددية الليبرالية ، وإذا كان نظاماً يخطط لعملية الانتقال إلى الاشتراكية وجبت المطالبة بحق الأطراف المستفيدة من هذا التحول فى صنع القرار السياسى ومراقبة تنفيذ . اما اسقاط المضمون الاجتماعى للسلطة السياسية ، فانه يجعل من مسألة المعارضة موضوعاً نظرياً شديد الغموض .

فهل كان توفيق الحكيم حقاً أحد آباء نظام ٢٣ يوليو كما يقول البعض ؟ ولكنه الرجل الذى كتب بعد ستة سنوات من الهزيمة بيانه الشهير « عودة الوعى »

( ٣ )

فى نوفمبر عام ١٩٣٨ نشر توفيق الحكيم مقالاً عنوانه « لماذا أنقذ النظام البرلمانى ؟ » ضم فيه بعداً إلى كتابه « شجرة الحكم » وقيل فيه « أن كل البلاد التى نحن فيها ناشئ من نظامنا السياسى على وضعه الحال » . ويوجز رأيه قائلاً « النظام البرلمانى فى مصر هو الأداة الصالحة لتفريخ الحكم غير الصالحين » . ويضيف « إذا أردنا أن ننفذ بلادنا الغارقة فى دماء الحرب الحزبية ، فلنصلح قبل كل شئ النظام النيابى » .

قبل أن نسارع إلى اجتزاء هذا المقطع وتحليله منفرداً ، علينا أن نستكمل الصورة التى رسمها الحكيم بعد إجهاض ثورة ١٩١٩ ، يقول « ... والرأى عندي فى علاج كل هذا الأمر فيه موكل بتغير عام يحدث فى محيط المجتمع المصرى من جميع نواحيه .. لأن الفساد جاء من عاصفة جاحشة من المسادى .. تهب فتقيم ما وقع ، ويتسائل الحكيم « كيف تأتى العاصفة المباركة ؟ » ويجب بأنها لا تأتى بشئ « أعداد واستعداد » يستلزمان جهادا طويلا « و حركة وطنية مجيدة » كذلك التى فتحت النافذة لثورة ١٩١٩ . وهنأت دور البيت والمدروسة حتى تنهيا الظروف المشائبة لاحتلات الثورة المباركة التى تقيم الوطن على أقدام الصحة والقوة والنظام » .

عند هذا الحد يستطيع من يريد أن يمسك بتلابيب النص ليقول أن صاحبه دون شك كان من آباء « الثورة المباركة » التى وقعت عام ١٩٥٢ م . غير أن النص الصريح فى ضرورة الثورة لا يقل صراحة فى ضرورة



تحيب محفوظ



الإعداد من نقطة البداية ( البيت والمدرسة ) وأن تكون ( الحركة الوطنية الجديدة ) هي الجسم السياسي لهذه الثورة . بل أن الحكيم يلفت نظرنا بقوة إلى أن نقده للنظام الثنائي « لا يعنى أن أطالب بإلغائه ، فزوال هذا النظام يقضى إلى مشكلات لا حل لها ، لأن هذا النظام ليس تديراً متعسفا فرضته ارادة معينة في وقت معين ، وإنما هو نتيجة طبيعية لتطور فكرة السلطة الشرعية منذ فجر التاريخ . » إلى هذا الحد يؤصل الكاتب النظام الثنائي ومفهوم الديمقراطية « والانتخاب على عيوبه هو الوسيلة التي لا بد منها مادام الناس هم أصحاب الرأي في تنصيب حكاهم .. هذا النظام يصح ذاته بذاته .

\*\*\*

وفي ٢٠ مايو ١٩٤٥ نشر توفيق الحكيم نداء إلى الكتاب والمفكرين يتناحسهم الرغبات معاً لصد الجمعية البربرية النازية المعادية للديمقراطية والفكر الحر . ولئن كان صحت اقدام الوحشية ، وهي تسحق الأمم الحرة لم يزعم بعد رجالاتنا السياسيين المتناهبين ، فإن نذير الدمار المسلط على شئون الفكر والروح كفى أن يوجب جهود رجال الفكر وأن يهضمهم متساندين للدفاع بأقالهم وقلوبهم عن حضارة ساهم اسلافهم في وضع أحجارها الأولى .

وفي اليوم التالي نشرت جريدة « المصري » تعليقاً مطولاً جاء فيه . . . ونصب دعوة الكاتب جماعة المفكرين إلى الدفاع عن الحرية الفكرية ضد الدكتاتورية قد جاءت من كان آخر الذين ينتظر منهم الحماسة الديمقراطية والحريات المقررة في الدساتير لأنه سبق أن طعن فيها وتحامل عليها .

هذا التعليق من جريدة حزب الأغلبية الشعبية حينذاك يعنى أن موقف الحكيم من قضية الديمقراطية في ذلك الوقت كان ملتبساً ، لأن المستفيد الوحيد من المصوم المثالي على البرلمان والأحزاب والانتخابات هو الملك والاحتلال وأحزاب الأقليات الدستورية . وهذا الموقف الملتبس نفسه هو الذى يشجع البعض على اعتبار الحكيم نفسه هو الأياد المفكرين لنظام ٢٣ يوليو ، وهم يقصدون تعقيداً النظام المسمى للأحزاب .

توفيق الحكيم نشر في ٢٢ مايو ١٩٤٥ في جريدة « المصري » ذاتها رداً مطولاً كذلك جاء به :

● « أن يوم انتقلت الديمقراطية ، لم أفعل أكثر من أولئك الكتاب الديمقراطيين الذين هبوا في فرنسا وانجلترا يمحون على بعض مثالب هذا النظام مشيعين بروح الرغبة في علاج الداء وتقوية الضعف »

● ولكن حين يتهدد النظام الديموقراطى في الصميم « تتلاشى الخلافات والانتقادات ولا يبقى لكل رجل حر أو صاحب قلم وفكر إلا أن يهش ذاكذا عن الديمقراطية ، ناسياً إلى حين ما عداها ، فله النظام الوحيد الذى يستطيع أن يهش في قلبه فرد ذو كرامة » .

« إن الذى يؤمن به إذن وأدافع عنه هو الديمقراطية باعتبارها مبدأ إنسانياً لا نظاماً سياسياً . الديمقراطية الموجودة في قلب كل إنسان يقدر معنى حقوق الإنسان ومعنى الحرية والكرامة والأدنية » .

ولذلك فإن توفيق الحكيم ينشر مقالاً في أول فبراير ١٩٤٧ يهاجم « الخلفاء » الذين يسمون أنفسهم « العمال الخير » ، وهم استعماريون عصريون ، لا يتكروون المستعمرات بل يحددون من وسائل الاستعمار ، والغاية واحدة : استعباد الشعوب . ويتذكر الحكيم نداءه قبل سبع سنوات إلى رجال الفكر ويقول « ياها من عذمة » فقد أحس أنه دافع عن البلى وأن الخلفاء هم خونة المبادئ ، فقد كانوا « يجاريون من أجل غرض لا علاقة له بقيم إنسانية ، ولا صلة له بمثل عليا » . كانت مأساة يروشينا ونابجواكى قد أصابها بعصمة هاتية . وكان إصرار الانجليز على البقاء في مصر صدمة عاثلة .

ولكن ما علاقة ذلك بالديمقراطية في مصر ؟ لقد شمر الحكيم أن « النظام السياسي الراهن » حينذاك ، بما فيه حزب الأغلبية الشعبية ، لا يستطيع أن ينشد

البلاد . نظام معاصنة ١٩٣٦ ) وقد اشتركت في توثيقها كل الأحزاب ( مع الاحتلال برعاية الملك ، لن يحقق أى معنى للديمقراطية . كانت ضرورة تغيير النظام هي التي تحتمل الكفانة الأولى في الفكر « الشائى ، لمصادلة « النهضة » : الاستقلال .

ولم تكن الشخصية المصرية في أدب الحكيم إلا ابتداء فنياً لهذا الاستقلال . ولم يكن الالتباس الديموقراطى في فكره إلا التباس بين الشكل والمضمون في مفهوم الحكيم للنظام الجديد . وقد ايقن أن فساد النظام القائم في ذلك الوقت هو تفرغ الديمقراطية من معنى ثورة ١٩١٩ . كان إجهاد الثورة هو تحويلها إلى حبر على ورق . وكان يرى متفيسرات المشهد الاجتماعى تتسارع بأجيال جديدة من الشباب والمبادئ .

ولذلك كان الكيوت في فكره بين ١٩٣٨ و ١٩٤٥ هو استماعه للتاريخ من مناهى « الاطلاق » والتعميم ، واستكشاف المضمون الاجتماعى للديمقراطية ، لمعل هذا المضمون يستكمل النقص أو يبعد الانسجام إلى « ديموقراطيه المثالية » .

في ١١ أكتوبر ١٩٤٧ راح يقول « لا أستطيع أن أنصو تحت لواء الشيوعية أو الرأسمالية ، فكلاهما مصيب وكلاهما خطيء » . وكان ذلك كلاماً جديداً تماماً ، بل مستحيلاً تقريباً ، من كاتب ليس محسباً في دائرة اليسار . وحدد الكاره في هذه المسألة على النحو التالي :

« ان الثورة الروسية ليست سوى الشرط الآخر المكمل للثورة الفرنسية » . الثورة الفرنسية هي ثورة « حقوق الفرد ، والثورة الروسية هي ثورة « حقوق المجتمع » . الثورة الفرنسية هي ثورة « حقوق المواطن » ، والثورة الروسية هي ثورة « حقوق الوطن » .

« الملكية والجمهورية تصلحان على السواء إطاراً للمحافظة على حقوق الإنسان والمواطن . الملكية والجمهورية أيضا سواء في صلاحيتها إطاراً للمحافظة على حقوق الجماعة والوطن » .

هذه الديباجة ، ان شئت ، هي ذروة اكتمال الثنائية التي توفق بين المتناقضات توفيقاً يشهد التكامل ، وليس التركيب . لقد تمكن الحكيم من أن يكتشف في ضوء المضمون الاجتماعى ما كان يحس به من





الحكيم ، وكأنه كان نائبا أو منوبا حين كتب « أهم » أعماله الفكرية والفنية على السواء في تلك الحقبة .

ولما نستطيع أن نفترض أن التشابة الكمية ( مساواة القوة بالقوة والعدد بالعدد ) الساكنة ( بحجة التوازن والمتانة الداخلية ) قد وصلت بالحكيم والنظام - من طريقين مختلفين - إلى حائط مسدود .

هذا الحائط هو البنية المعرفية الثانية - بعد الثانية - في تكوين الحكيم وفكره .

إذا كان اكتشاف الحكيم للمضمون الاجتماعي قد أنشأ تفكيكه الديموقراطي « في ضوء التغيرات الوافدة على الخريطة الاجتماعية المصرية ، فإن مفهومه من شخصية مصر لم يصل - كالثانية الكمية الساكنة - إلى درجة التركيب ، مما شكل عائقا بنويا دون الوعي الجديد .

وهنا تبدو هزمة ١٩٦٧ وكأنها غياب للتركيب من جانب النظام بتغيير الأبداع الديموقراطي « والامتكاسات المترتبة على ذلك في النظام السياسي » . بينما تبدو الهزمة ذاتها وكأنها غياب للتركيب من جانب الحكيم بتغيير الأبداع الحضاري لشخصية مصر القومية « والامتكاسات المترتبة على ذلك في النظام الاجتماعي » .

هزمة الوصول بين غيبة الوعي عن النظام وغيبة الوعي عن الحكيم هي الطبقة الوسطى التي تسقط وعليها ( رؤى لها ) فكانت الهزمة بكل المفاهيم هزمتها أولاً ، ثم هزمة أركان البنية التي صارت على وعيها ثانياً .

يستعين وهي هذه الطبقة بالتاريخ للخروج على التاريخ ، أي أنها تلجأ إلى النسي التماساً للمطلق ، فيقول الحكيم « أمة يزعمون أنها حية منذ قرون ، ولا يرون قلبها العظيم بارزاً نحو السباه من بين رمال الجزيرة . لقد صنعت مصر قلبها بيدها لعيش للأبد . وهذا هو الهرم ، أول الثالوث في صياغة « روح مصر » التي يتساهل في عنوان ١٣ نوفمبر ١٩٤٨ عا إذا كانت قد ذهبت . ومن ثم يصبح لأبناء مصر جميعاً « قلب واحد » هو قلب أوزوريس الذي لا يفتأ الحكيم يشير إليه منذ القيس عن كتاب الموتى ذلك القطع الذي يتهدج فيه حوريس قائلاً « انفس ، انفس ياأوزوريس ، فيجيبه

## جمال عبد الناصر

انظروا لقد تكسرت المعجزة ، وهدات الروح » .

لنحاول أن نفرز النسي من المطلق . أماننا روح مصر وقلبها الواحد والقدر من المطلقات . ولكن هناك الزعماء والظروف والأحداث والنمو والتبدل والحيرة من النسيات . وهي نسيات تشير إلى « حركة » اجتماعية سياسية داخل التاريخ ويفضله . ولكن الحكيم لا يرى من هذا التاريخ سوى الماضي المستمر الثابت : الهرم الذي يقام الزمن كأنه خاراج التاريخ . وكان الحاضر الوحيد الذي راه الكاتب ( ثورة ١٩٦٩ ) يجد شرعيته الوحيدة في المطلق ، ومن ثم فهي ثورة لم تمت لأن مصر لا تموت . وهو يضمن « الطبقة الوسطى » التي أصبحت من الآن فصاعداً هي مصر .

هذا الاختيار للهرم والاضمار للطبقة الوسطى ، يثنى بنا الطريق إلى العائق المعرق في وجه تشابة البهضة عند الحكيم ، حيث العلاقة بين الدولة والسلطة . لقد تحول الهرم في « وعي الكاتب وطبقته من قبر ملكي إلى « قلب مصر » . « والقلب يحمي بالزفير والشهيق ، وكذلك الهرم تقوم قاعدته على أساس « الأخذ والعطاء » ، وهو « فاسون التماسك والاتصال في حياة الفرد والمجتمع » . والتشابه هو شرط هذا القاتن ، والاختلاف هو الشرط الثاني ، أو أنها وجهان لعملة واحدة . ههنا إذن قوام التناقض : التشابه لكل التشابه ، لا يتقدم الحكيم من القول في أحسن رسائله عام ١٩٦٣ إلى طه حسين « أن مصر والعرش نقيضان » . وقد فهم هذه الرسالة إلى كتابه « تحت شمس الفكر » . وهما هو يفصح عن المدلول في سياق المقارنة بين الجبال الخفي في بناء الأهرام الذي يدفع إلى الصلاة ، وبين الجمال الزخرفي الخارجي في الفن الفرع الذي يدفع إلى التلذذ .

الهرم إذن هو الخطاب المصري الأول في مقاومة الزمن . ومن ثم فهو النص غير الأني الذي يتمتع بصيرورة التاريخ والراهن معاً . انه تحقق الدولة والسلطة في اتحاد المطلق النسي لذلك يرتبط الهرم بأطروحة البعث بعد الموت وهو الهرم للوكد ، حيث يقهر الانسان الزمن ، ولكنه البعث الفاجيء في أي وقت . ومن

هذا « أي - سي . . أي - سي » . ثم يصل إلى حد القول ، استطراداً من « معجزة » الهرم : « أن هذا الشعب الذي نصبه جاهلاً يعلم أشياء كثيرة ، ولكنه يعلمها بقلبه لا بعقله . ان الحكمة العليا في دمه ولا يعلم ، والقوة في نفسه ولا يعلم . . هذا شعب قديم . . جىء بفلاح من هؤلاء وأصرح قلبه ، تجدد فيه رؤاسب عشرة آلاف سنة ، من تجارب ومعرفة رسب بعضها فوق بعض وهو لا يدري . . نعم ، هو مجهول ذلك ، ولكن هناك لحظات حرجية تخرج فيها هذه المعرفة وهذه التجارب فتصعب وهو لا يعلم من أين جاءت . . هذا يفسر لنا تلك اللحظات من التاريخ التي فيها مصر تطفئ طفرة مدهشة في قليل من الوقت وتأتي بالأعاجيب في طرفة عين ؟ كيف تستطيع ذلك ان لم تكن هي تجارب الماضي قد صارت على نفسها مصير الغرزة ؟ » .

وهكذا ، فالثورة انفجار مكتوب تاريخي ينطلق من « مصر كلها » و« دون حرك » . « حين تبدو الأمور وكأن مصر نائمة أو أن يتهيا ينتاحرون ، فإن الحكيم يسرى أن « روح مصر الحقيقية لم تلعب » . وهي قد تلام أحيانا حين « ينسأها » أهلها « فلا يرقظونها » طالما « يتعد الزعماء فيقودونها كل في طريق » . وتسلط في « نسوها » أو « يندعها » أو « حيرتها » إلى أن يتبع لها « القدر » من « الظروف والرجاء والأحداث » ما يدفعها إلى « وحدة الغاية والسييل والقيادة » . عند ذلك « يرى العالم المحب ويصبح الناس ويصم التاريخ :



هذا المصدر تبلورت لدى الحكيم فكرة الطفرة في حياة مصر ونومها ، فهو ليس موتاً بل نوماً يوقظها منه « القدر » : الذي هو الظروف والأحداث والرجال . وهو بحث في علاننا لأنه عالم آخر . ليس هناك عالم آخر عند المصري القديم ، والا كان قد ابتنى هرمه في السماء كالسحيب القائل « ملكتي ليست من هذا العالم » . والبعث حل هذه الأرض يعني الاستمرارية رغم الموت « الظاهري » . والحضور الطافى لضخامة الهرم هو البنية المعرفية المتعددة الانساق لحضرة الدولة .

والسلطة باقية خارج الحرم وداخله ، ولكنها بالتحنيط هي السلطة المؤجلة ، فالتحنيط بعد الحرم هو البنية المعرفية الثانية في مثلث « الوحي » بالعلاقة بين الدولة والسلطة . يقول الحكيم في المرجع السابق نفسه « التحنيط اختراع ولدته ضرورة الدفاع في تلك الحروب الفروس » ضد الزمن - أنه يعني الشخصانية المباشرة ، فليس هناك توكيل أو نهاية لأحد عن شخص آخر ، فمن يتم تحنيطه هو الذي سيبحث لا غيره . ويوضع الطعام إلى جانبته لأنه سيقوم جالعا . ومعنى ذلك أن الزمن مستمر في حربه مع هذا « الليت » أي التائم أو المرحل حل نحو غامض يجرع فيه الانسان كما كان وهو على « قيد » الحياة . وكما أن أحدا لا ينوب عن أحد ، كذلك فالتحنيط ليس رمزا ، انه الواقع العيان .

وليست صدقة أن بناء الحرم وكيمايه التحنيط مازالا من « أسرار » مصر القديمة . ولكن الحكيم برأسها -

بالطبع - من أسرار مصر ذاتها ، قديمة ومتجددة . انها أسرار الدولة المستمرة والسلطة المتغيرة ، أسرار اتحادهما وبقائهما والعلاقة الدينامية بينهما ، وأيضا أسرار الموت والابتعث في « حياة » مصر ولا أقول في تاريخها طالما أن الفلاح المصري في وعي الحكيم يجتزن تراكمات عشرة آلاف سنة من المعرفة . ولكن الحكيم يكتب أنها المعرفة المحاصرة بالدولة والسلطة .

وهو ينفي هذه المعرفة خارج التاريخ حين يفصح عن البنية الثالثة في مركب الوحي الذي نحن بصدده ، وهو النيل « يجيا ويموت مرة كل عام : موت ويموت ، ويموت ثم موت » ، و « من هذا النيل خرجت أساطير البعث ، وفي هذه الأرض الجميلة الدائمة الحصب نشأت فكرة الخلود » .

وقد قال الحكيم هذه الكلمات منذ حوالي نصف قرن ، ولم يضاف إلى ما قاله شيئا بعد إقامة السد العالي وتوقف الفيضان الذي أوحى إليه بفكرة الموت والحياة الدائمين لمياه النهر . لقد تمكن الانسان من اختزان المياه الفائضة واستغلالها في شئون أخرى كتسويد الكهرباء وتوسيع رقعة الأرض الزراعية . ولم يعد النيل يفيض ويغرق مرة كل عام . وانما سكوت وعي الحكيم عن الكلام للباح حول دور تنظيم الري في إدارة الحكم ، أي علاقة « ماء الحياة » - روح مصر - بدعومة الدولة وقبضة السلطة .

لقد اهتم الحكيم بالتأكيد على أن مصر قبلت المسيحية والاسلام لأنها يعترفان بالبعث « ولقد رفضت مصر دين اسرائيل لحلوله من تلك الفكرة التي لا تعيش مصر بغيرها ، فاليتم هو نشيد مصر الخالد يفتي النيل في كل عام » . ولم يذكر الحكيم حيد وفاء النيل للتذكاري ، وكان قداماء المصريين يحتفلون به احتفالا دمويا فيلقون بفتنة حقيقية يسمونها هروس النيل في ميعاده فداء له . ولم يبق من هذا العيد سوى رموزه الاحتفالية دون طقوسه القديمة ، ولكن الحكيم لم يذكره لأن فكرة الفداء تعيد تركيب النظام المعرفي لمسألة العلاقة بين الدولة والسلطة .

(\*)

كانت هذه الصياغة لشخصية مصر هي أكمل وأنضج صياغة فكرية أبدعتها

الطبقة الوسطى المصرية بشرائها المختلفة منذ بداية صعودها في العشرينات وحتى هزيمتها بين أواخر الستينات وبداية السبعينات . .

كانت معادلة النهضة قد استنفدت كفايتها لانجاز الثورة الوطنية الديموقراطية ، وبدت الناصرية وكأنها طوق النجاة لهذه النهضة بأضانيها الحاسمتين للبعد العربي والبعد الاجتماعي إلى مضمون هذه الثورة . ولكن الناصرية شيدت المدخل فقط إلى هذا البناء ولم تستطع قط استكمالها ، فكان انقسام عرى الوحدة المصرية السورية عام ١٩٦١ مقلعة لما وقع في ١٩٦٧ . وكذلك كانت نهاية المحطة الخمسية الأولى للتنمية بداية لما وقع في ١٩٧٧ أيضا . . . فذلك أن غياب الديموقراطية أو تعبيرا أدق هزيمة الصيغة الديموقراطية لنظام يوليو دفعت البعدين العربي والاجتماعي إلى التراجع ، والعودة إلى نقطة البداية : أي تحرير الأرض ، الأمر الذي أجهز على مشروع تطوير النهضة وتوحيدها واتاح الفرصة كاملة لانقضاء قوى الثورة المفيدة .

كان توفيق الحكيم وحسين فوزي وليوس عوض وغيرهم من حلولاء لواء الثنائية البنيوية في إطار « شخصية مصر » المرتبطة بالماضي التاريخي والجغرافيا التوسيطية ، أي بمصر القديمة والحضارة الغريبة ، قد ارتبطوا مع نظام يوليو في صفة غير معلنة بالسكوت عن « البعد العربي » و « الصبغة الديموقراطية » . هذا السكوت هو الذي دعاه توفيق الحكيم عام ١٩٧٣ بغيبة الوحي .

كانت مصر المصرية المرتبطة بالتحديث الغربي هي مشروع الطبقة الوسطى وحلمها الذي لم تحققه الثورة الناصرية . ولكنها عمل الصعيد الاقتصادي والاجتماعي كانت تحقق ذاتها للمرة الأولى تحقيقا استراتيجيا . وغابت الصيغة الليبرالية لأن طلائع الثورة قدمنها من المؤسسة العسكرية ، ولأن وثوب شرائح الطبقة الوسطى إلى مؤسسات الدولة كان يستدعي اشكالا متعددة من الجراحة الادارية والسياسية .

وربما كان لويس عوض هو الوحيد من كبار مفكرى « مصر المصرية والحداثة

الغربية» - الذى دفع الثمن مرتين : بالخروج من الجامعة عام ١٩٥٤ ودخول المعتقل عام ١٩٥٩ . وكان أول عمل له بعد الإفراج عنه هو مسرحية «الراعب» التى لم يتراجع فيها عن أفكاره حول مصر الفكرة ومصر الثورة . ولكن لويس عوض مع توفيق الحكيم مع حسين فوزى ( ونجيب محفوظ إلى حد ما ) هم بعض الذين ترمعوا على عرض السلطة الثقافية فى مصر الناصرية التى لا يؤمنون بعدها المصرى ولا يقتنعون بصيغتها «الديموقراطية» . هذه المفارقة بين فكر هؤلاء والمكانة التى احتلوها فى النظام ، قد الثرت عمليا ( أهم ) انتاجهم الأدبى كماً وكيفا ( وهو انتاج التأييد المشروط أو الولاء الناقص للثورة ) . وفى الوقت نفسه كبتت «وهميهم» «الحقيقى» أو ماداعده الحكيم بغيبية الوهمى . كبتت «مصريتهم» و«ليبراليتهن» .

ثم وقع التقابل بين هزيمة النظام هزيمة الطبقة الوسطى أساسا - وبين هزمتهم ، فبدأ الأمر كما لو أنه هزيمة واحدة . ولكن الفرق بين الفكر والنظام ، على صعيد البنية المعرفية ، كان مأسوياً حقا . . فبينما استطاع خصوم الثورة من داخل نظامها الانتفاض على السلطة ، تمكن أصحاب رؤى يامصر الجغرافية والتحديث الغربى من اليوم بأهمهم أخيراً وجدلوا أنفسهم فى «نظامهم» «الصحيح» الذى نادى بأن مصر هى حضارة الآلاف السبعة من السنين ( وكان الحكيم قد قال عشرة ، وكلامها خطأ فادح لأن التاريخ المكتوب لا يتجاوز الخمسة آلاف ) . ونادى بالديموقراطية والانفتاح على الغرب . وفيها فشيئا بدأ الاقتراب من إسرائيل . وهكذا وجد المؤمنون بمصر المصرية - الغربية أنفسهم فى «فخ» هذا النظام .

وفى البداية حين كان النظام يعلن عن هويته الناصرية كتب الحكيم بيانه الشهير الذى وقعت عليه جبهة من كتاب مصر عام ١٩٧٣ تطالب بصصرية الفكر والتعبير . وبعدها بقليل كتب الحكيم «عودة الوهمى» . وحين أحيد الصلح المتفرد مع العدو الاسرائيلى يباركه الحكيم ، ثم عاد يلغته حقى وفاته .

ماذا يعنى ذلك ؟

يعنى أن هذا «النظام» لم يكن فى أى وقت هو مشروع الطبقة الوسطى

المصرية ، بل لعله المشروع المضاد لهذه الطبقة بكل شرائحها ، ولكن الوهمى الجماعى الزائف الذى أعاد النظام انتاجه أوما «لبعض الوقت أنه» «فارس الأمل» .

غير أن الهياكل الاجتماعية للطبقة الناصرية تختلف عن بنائها المعرفية . ولقد ظهر للنظام الناصرى مفكره ومنظروه من مدارس فكرية مختلفة ، ولكن الطبقة ذاتها التى أجد النظام تطويعها لأيدولوجيته فى السياسة والتنظيم لم تعثر بعد جيل الحكيم وفوزى و محفوظ وعروض وزكى نجيب محمود على ابنية فكرية ارقى لمحافظة على الحلم مكتوبا حينا وسافرا حينا آخر . ولم تكن صالحة ان الماركس لم تبدأ فى الحكيم وعوض ومحمود من جانب والسلفيين من جانب آخر ، لأن الحلم المكتوب فى الظل الناصرى قد اعلن عن نفسه أخيرا ولكن بعد فوات الأوان .

كان التاريخ قد عاد من المنفى وأعلن أنه لا يكرر نفسه ، وأضاف أن معادلة التوفيق الكمى بين ثنائيات معادلة النهضة قد سقطت . وليس الإرهاب السلفى الأكارهاب التغريب ، وجهان لعملة واحدة . فى انتهائه مرحلة الصعود فى تاريخ الطبقة الوسطى المصرية ، وبالتالى انقضاء عرى التوفيق بين نقاضها الفكرية .

وكان التاريخ قد فرّ هاربا من منفى المطلقات وقال ان إعادة انتاج الوهمى الزائف هى التى هيكلت شخصية مصرى إطار شعرى - ميثاقى يلقى يستهدف على ارض الواقع الابقاء على دولة السلطنة وان راوغ فى مسألة سلطة الدولة بالقول ان

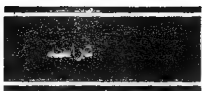


توفيق الحكيم

الدولة باقية والسلطة متغيرة . وهى الأطروحة التى جذبت توفيق الحكيم وجيله من اصحاب الرؤية ذاتها إلى تعميم خبرة ثورة ١٩١٩ على كل مراحل التاريخ المصرى الحديث . وهى التى جذبت به وجيله إلى «فصلان الوهمى» «الحقيقى» بمقومات كل سلطة وطبيعتها ورؤياها ، فأصبح الحلق بين الدولة والسلطة متعمدا «فى السلاوى» . ومن هنا لا تصبح «الأنظمة» «التجليات سطوية مختلفة للدولة ذاتها» ، التى هى مصر فى النهاية .

وقد يكون مسموحا بالتعذر على السلطة ، ولكن فى الحدود التى لا تسمح بالتعذر على الدولة . وهكذا ، فإن التأييد المشروط السلبى قلمه الحكيم وجيله للسلطة الناصرية ، كان الجزء الأول منه تأييدا للدولة والجزء الثانى شروطا على السلطة . ولكن الترحيد بينها سمح عمليا للسلطة المتغيرة ان تأكل الدولة الباقية . وغاب مفكر الطبقة الوسطى عن الوهمى الشامل لهذه الطبقة وانتج أدبه فى ظل الرعى بسلطة الدولة . وكذلك كان الأمر فى التأييد غير المشروط للنظام الجديد ، فقد كان ادانة خصومه لتأييد السابق . ولذلك كان بيان الحكيم و«عودة الوهمى» كتابا واحدا فى حقيقة الأمر ، لأنه تروم استمرارية الدولة والسلطة . واحتاج منه الأمر إلى عشر سنوات ليكتشف فى الثمانينات ان السلطة الجديدة لها دولتها ، وأنه لا يتمنى إلى هذه ولا إلى تلك .

سقطت الثنائيات فى العهد الناصرى ، وسقطت المطلقات فى العهد الذى تلاه . ولم تكن مسألة توفيق الحكيم كفرد ، بل مأساة طبقية ورؤى جيل كامل ، تحطمت آماله فى الجمع بين الحرية والعدل ، لأنه أراد أن يشيد معرفته من خارج التاريخ ولما حاول استعادة التاريخ كان الوهمى قد توقف . فلم يسأل الحكيم عن الحكم ولن الممارضة حتى نقيس التعسادل والاختلال بالميزان الاجتماعى ، ولم يسأل دولة من وسلطة من حتى نعاين التوازن أو «الاستقرار» «بالعين الاجتماعية» . كان الاطلاق والتعميم ذروة الغباء الآخر وابتلاعه باسم «الكل فى واحد» . ولكن «الواحد الصحيح يساوى صفرا» . وهذا القلق بين المطلق والنسبى هو المصدر الأول لتشاؤم الحكيم . وهو نفسه المصدر الأول لخصوصته التى انتجت أكثر من سبعين كتابا فى طليعة تراثنا الوطنى ♦



على البطل ضرورة التكيف مع العالم الجديد الذي وفد إليه أو رفضه وأيا كان الموقف الذي يتخذه فهو لا يخلو أبداً من النبوة الإنسانية . فأديب طه حسين يصاب بالجنون ، ويطلب تغيير أم هانم بخنجر الشرق ، لكن بعد تنقيته من الجهل والخرافات .

يلفت العنوان النظر منذ البداية ، ويوجه قراءتنا للنص . فهو يشير إلى « عصفور » أو طائر من الطيور المهاجرة من موطنها الأصلي . وهو قادم من « الشرق » حاملاً معه عالماً بأكمله ، بكل ما فيه من تراث ثقافي وفكري ، وقيم ، وأخلاقيات ، يسرّ وعادات ، الخ ... وفي الوقت الذي يشبه فيه الكاتب البطل بالعصفور ، يسرّ الشرق كمعادل للغرب ، وطرف من « طرفي الصراع » الذي تتكون منه سادة الرواية .

وتبصر الرواية إهداء يبدو ، لأول وهلة ، وكأنه إهداء من توفيق الحكيم فقط ، ويقول فيه : « إلى حامي الطاهرة السيدة زيب » ويتضح من خلال القراءة أن هذا الإهداء يمكن أن يكون صادراً من محسن ، بطل الرواية ، أيضاً فهو يذكر « السيدة » في أكثر من موقع ويطلب حاييتها ، لا سيما في اللقطات الخرجة القاسية التي عز بها :

« كانت » السيدة هي التي قلب له صفحات الكتب ، فيها خيل إليه ، وكانت هي التي تصبر وتشد حزمته ، وهي التي كانت تحفه — بأناملها الرقيقة النقية — دموع حبه الأول ، وآلامه الأولى ... إنه لم يكن وحيداً ... أه ... ما أقوي الإنسان الذي يمتد أن له صديقاً أو نصيراً من أهل الساء ... إنه كان يحمله نصيبها من النجاسات ... إذا اختلق في خضوة لسان « السيدة » هي التي تحلت عن ، ولعلها أرادت هذا الاختلاق لحكمة لا يعلمها هو ، وإذا وضع أمه في شيء أحبه لها ضارعا ، أن تقف إلى جانبه ، وتضم حشها إلى حش ، وصوتها إلى صوته في رجاء الله ! ... ( ص ١٠٣ ) ويتضح من القراءة أن البطل عمن ليس سوى شخصية سبق أن ظهرت بنفس الاسم في « عودة الروح » ، ويربط الحكيم بين الروائيتين عندما يتذكر محسن همه سلباً ، وكيف كان يجلس ساعات طويلاً في القهوه ، ينتظر ظهور حبيبته سنية من خلال المشربية وهكذا يتبع الكاتب ، وإن كان له نطاق ضيق ، تكتيكاً سادس إليه كثير من الروائيتين الفرنسيين ، لاسيما بلزاك وزولا ، الذين

## « عصفور الحكيم » بين الشرق والغرب

د. سامية أحمد أسعد

يصب قط بالجمود ، بل ظل حياً تنظرنه التي نقلتها لنا شاشات التلفزيون في الأونة الأخيرة . ولا أبالغ إذا قلت إن هذه النظرة الحية تلخص شخصية توفيق الحكيم ومشوار حياته ... ولئن أطرق باب عالم الحكيم الخفي ، لأن أقلاماً كثيرة سبقتني إلى ذلك ، وسأكتفي بقراءة متواضعة « لعصفور من الشرق » ، أحاول من خلالها أن ألقى مزيداً من الضوء على شكل النص ومضمونه .

نشرت هذه الرواية عام ١٩٣٨ وهي تنتمي إلى اتجاه ساد الأدب المصري عامة والمصري خاصة في فترة معينة من تاريخه ، ويمكن أن يطلق عليه اسم « العلاقة بين الشرق والغرب » ، وأوسى مؤلفات تعد علامات بارزة على طريق هذا الأدب ، منها « الأيام » وأديب طه حسين ، و « تغيير أم هاشم » ( يحيى حقي ) ، و « موسم الهجرة إلى الشمال » ( الطيب صالح ) ، « الخي اللاتيني » ( سهيل إدريس ) ، « على سبيل المثال لا الحصر . وتجتمع بين هذه الروايات سمة مشتركة : فهي تمسك بطريقة أو بأخرى تجربة ذاتية معاشة ، سواء اعتمدت شكل السيرة الذاتية أم الرواية الخيالية ، أو مزجت بينهما . كما أنها تصور دائماً بطلاً شرقياً يذهب إلى بلاد الغرب للدراسة ، وعادة ما يكون هذا البلد إنجلترا أو فرنسا . وهناك ، يصدم بعالم مختلف كل الاختلاف عن العالم الذي قدم منه ، يختلف في قيمه ، وفكره ، وعاداته وتقاليده . وغالباً ما تلعب المرأة دوراً أساسياً في هذه الصدمة . ومن ثمّ ينشأ الصراع ، وتفرض

أكره الكتابة عن الأدباء والفنانيين « بمناسبة » وفاتهم ، لا اعتقادي الراسخ أن الأديب أو الفنان الذي تستلقت أعماله النظر يجب أن يكتب عنه وهو حي . ولا ينطبق هذا بطبيعة الحال على كاتبنا الكبير توفيق الحكيم الذي نال حياً ، التكريم الذي يستحقه ، وبلغت شهرته الأفاق ، في مصر وخارجها على حد سواء . ورغم هذا ، أخط هذه السطور اليوم لأحدث عن عمل من أعماله طاماً أردت الحديث عنه ، وإبراز ما فيه من فكر وفن وإبتكار ، وأقصد به روايته « عصفور من الشرق » .

وتكون مؤلفات توفيق الحكيم علماً قائماً بذاته ، متعدد الدروب والطرق ، ومتنوع السمات . فلم يترك الحكيم باباً من أبواب الأدب إلا وطرقه ، أولونا من ألوان الأدب إلا وتطرق إليه . فتشغل بين الرواية ، والمسرحية ، والمقال ، الخ ... بل حاول أن يعقد زواجا متكافئاً بين الرواية والمسرحية عندما كتب « بنك القلق » . واستمت لفته الثرية بصفتها شاعرية أكيدة ، وإن لم يكتب الشعر بمعنى الكلمة وتعرض لقضايا اللغة ، سواء لغة المسرح وما يجب أن تتميز به باعتبار النص المسرحي نصاً مقروءاً ومنطوقاً في آن واحد ، أم ازواجية اللغة العربية الموزعة بين العامية والفصحى ولا بد من الإشارة إلى الشباب الدائم الذي تلمسه في أدب الحكيم . فكتبت هذا الأدب لم يكف عن التطور ، وراكب انتقال الألوآن الأدبية المختلفة من مرحلة إلى أخرى ، ولم

أظهروا ذات الشخصيات في روايات متعاقبة .

وتنقسم «عصفور من الشرق» إلى عشرين فصلاً ، يحمل كل منها رقياً . وجلب بالذکر أن الفصلين السادس عشر والسابع عشر رسالتان ، كتب أحدهما البطل محسن وأرسلها إلى حبيته سوزي ، والأخرى كتبها سوزي لمحسن . وفي هذا أيضاً ، نجأ الكاتب إلى تكنيك ازدهر في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر واتبعه على سبيل المثال ماريفوس في « حياة ماربان » ، ولاكلوف في « العلاقات الخطرة » ووفقاً لهذا التكنيك تتكون الرواية من الخطابات المتبادلة بين الشخصيات ، بدون أن يتدخل الكاتب كراوي أو معلق على الأحداث . والراوي في «عصفور من الشرق» يتحدث بضمير الغائب « هو » ، عن محسن ونجربة الفرنسية وهكذا ، يباعد الكاتب بينه وبين البطل ، وإن كان هذا البطل يعيش في الواقع ذات التجربة التي سبق أن عاشها الكاتب ، ويتحول مادة الرواية الحقيقية إلى مادة خيالية ، توجد مسافة بين الحكيم ونجربة الشخصية وسيرته الذاتية ، لاسيما أننا نشعر في كل لحظة أن محسن هذا صورة طبق الأصل من توفيق الحكيم نفسه ، في فترة معينة من فترات حياته .

وشخصيات هذه الرواية قليلة العدد نسبياً ، ويمكن تقسيمها ، حسب أهمية الدور الذي تلعبه إلى شخصيات رئيسية ، وأخرى ثانوية أو عرضية ، شأنها في ذلك شأن شخصيات المسرحية ويندرج محسن بدور البطل ، في حين يعتبر كل من أندريه ، وإيفان ، وسوزي ، شخصية ثانوية . ولا يتوقف الحكيم طويلاً عند وصف الشخصيات ، ويكتفي بإبراز سماتها هذه أو تلك ما هو ذا محسن أو « الفتى » كما يسميه : « في نجيل الجسم ، أسود الشياح ، على رأسه قبعة سوداء » ( ص ٨ ) ، وأمام العينين ، عريض الشفاه ، وقدم الفتى لدراسة الحقوق والأدب ، ويأتي مراراً ذكر الكتب التي يعيش بينها . ورغم تعاطف الكاتب مع بطله ، لا يخلو حديثه عنه من التبرئة الساحرة . على سبيل المثال ، قرر محسن يوماً اللجوء إلى أوبرا باريس ، واستأجر مقعداً في الصفوف الأولى ، حيث لابد من الملابس الرسمية : « فاشتري صدر قميص منشي أبيض ، ربطه على صدره ورباطاً وثيقاً ، بخيوط الدوارة ، ثم أت

ياكماء منشأة ويطها كذلك حول معصميه ، وارتندي ملابسه العادية السوداء فوق هذا كله » ( ص ٣٦ ) . وسوزي الفتاة التي أعجب بها محسن فتاة جميلة ، حلوة الصوت ، عيناها بلون الفيروز ، تنبج التذكار في مسرح « الأوديون » ، وتسكن بمفردها في أحد الفنادق . أما أندريه ، صديق محسن ، فينتهي إلى طبقة العمال ، وكذلك زوجته ، وإيفان الذي يتعرف عليه محسن بالصداقة ، وإذا كان الحكيم لا يتوقف طويلاً عند وصف الشخصيات فهو يملأها تحليلات نفسية دقيقاً عميقاً ، لا سيما محسن ، لأن كافة الأحداث تقدم من « وجهة نظرة » ، حسب قول تودوروف ، وإن لم يبق بدور الراوي . والعلاقة العاطفية التي تنشأ بين البطل وسوزي محور هذه الدراسة النفسية ، ويضاف إليها ما يشعر به هذا البطل الشرقي وهو في عاصمة النور ، حيث الثقافة ، والفن ، والمسرح ، والموسيقى ، الخ ...

والأحداث أيضاً قليلة نسبياً في عصفور من الشرق . في البداية ، نجد محسن وقد اشترك في تشييع جنازة شخص لا يعرفه . ثم نعلم أنه مفتون بامرأة لا يعرف حتى اسمها ، ويتعرف عليها بعد أن تبعها إلى مسكنها ، وانتقله إلى الفنان الذي تنزل فيه . وتلوم السعادة التي يعيشها على أرض « الواقع » بعد تركه عالم الخيال والنساء ، اسبوعين كاملين . ويأتي القطيعة ، بدون سبب معروف ، وإن كنا نفترض أنها الغيرة . بعد ذلك ، ينتقل محسن إلى فندق آخر ، يلتقي فيه بإيفان ، العامل الروسي ، الاشتراكي ، الذي يموت وهو يعلم بالاشترق ، مهدد الحشرات ، والروحانيات . وهكذا نرى أن الحدث الرئيسي بمعنى الكلمة يقتصر على انتقال محسن إلى الفنان الذي تقيم فيه الفتاة ومغادرته له . ولابد من أن نلفت النظر إلى نهاية الرواية وطابعها الجليلي المبتكر ففي الوقت الذي كان المعلق قد اعتاد فيه الرواية ذات النهاية الواضحة المحددة ، سعيدة كانت أم مأساوية ، نرى أن الحكيم قد جعل له عصفور من الشرق « نهاية مفتوحة » فنحن لا ندرى ما الذي قرره محسن : هل يبقى في باريس ، أم يعود إلى بلاده ؟ هل شفى قلباً من حبه لسوزي أم لا ؟ ومع ذلك ، نشعر أن محسن عاك حياً إلى بلاده ، إلى الشرق ، تنفيذاً لنوصية صديقه إيفان الذي مات وهو يقول له :

« سذهب إلى الشرق ، أريد أن أرى جبل الزيتون » وأن أشرب من ماء النيل ، وماء الفرات ، وماء زمزم ... » ( ص ١٨٧ ) . ولابد من أن نلفت النظر أيضاً إلى استخدام الكاتب للفلاش باك ، وتبداعي الخواطر والأفكار كما سبق أن فعل مارسيل بروس في « البحث عن الزمن المفقود » عندما بعث عوالم كاملة نتيجة لنفسه قلعته من الحلوى في فنانج الشاي . وكان استخدام مثل هذا التكنيك جديداً آنذاك في الرواية العربية . ففي الكنيسة ، يتذكر محسن المسجد : « دخل محسن الكنيسة ، ولم يكن قد دخل كنيسة قط ، ولا حضر صلاة ميت من أموات النصارى ، ولا رأى ما يجري فيها من الموسم ، ولا ما يتبع من الطقوس قاصي غربته ، وخلا ما يتبعه إليه أنه بائعته التنية قد ترك الأرض ، وارتقى إلى جو آخر ، له عبره وله نوره ... هنا أيضاً عين الخشوع وعين الشعور التي كان يترنيز بها دخل في القاهرة مسجد السيدة زينب . ! هنا أيضاً عين السكون وعين الظلام في الأركان وعين النور الضليل المائم كالأرواح في جو المكان ! ... إن بيت الله هو بيت الله في كل مكان وكل زمان ... » ( ص ١٣ ) وأمام قلع من عصر البرتغال ، يتأمل لون الشراب ، ويتذكر قلباً رآه بالأمس ، ومن الحلم يتطرق إلى لون الدم ، الذي رآه في بعض أيام ثورة ١٩١٩ ، وهكذا يصبح الحاضر نقطة انطلاق نحو الماضي ، واسترجاعه .

وتحتل قصة الحب بين محسن وسوزي ، وإن كان حياً من طرف واحد ، جزءاً فقط من مساحة الرواية فالجزء الأكبر من الرواية يصور الحياة في العاصمة الفرنسية آنذاك : باريس بمعاملها الرئيسية ، الكوميدي فرانسيز ، وتماثيلها ، ومفاهيمها التي يذكسرها تسويق الحكيم بالاسم : « اليوم » ، « لا رجائس » ، « وكناشها » ، « لا يوقت محسن أن يهبط مغارته بين ما يراه في باريس وما سبق أن رآه في القاهرة : فرؤيته لبيدات الكوميدي فرانسيز ، والنافورة التي تتوسطه تجعله يقول : « إن أقتيل نفسى الآن في ميدان المسجد لحي السيدة زينب ! ... وأتحيل هذه الشافورة ... ذلك السيل بنواقله هذه القضايا النجاسة » ( ص ١٠ ) ويأسف محسن - الحكيم لبطول الساحين الأمريكان كالدياب على باريس ، نتيجة ، لا انخفاض سعر الفرنك ، ويصفهم بأن « لا روح



و مزين بنظريات العلم والفلسفة و يبدأ ضياع الغرب الفعل عندما أفلق من الحلم و نزل إلى عالم الواقع والمادة . وفي محاولته تقليد الشرق ، أخرج الغرب العالم بدانات جديدة حلت محل الديانات القديمة : فأصبحت الماركسية مسيحية اليوم ، وأصبحت الفاشية إسلام العصر الحديث .

تلك هي الصورة التي يقدمها الحكيم على لسان إيفان للشرق والغرب اليوم . وجدير بالملاحظة أن رؤية الحكيم تتسم في المقام الأول بالجدلية : فهو لا يدين الغرب إدانة تامة ، ولا ينحاز للشرق انحيازاً تاماً فالغرب صاحب حضارة حديثة تستحق التقدير والاعجاب لما أثبت به من اكتشافات واختراعات ، وتقدم . والحكيم معجب كل الأعجاب بهذه الحضارة ، لا سيما ما أدخلته على الثقافة والعلوم والفنون من ازدهار ورفاه . وفي الوقت نفسه لا يغيب عنه ما فيها من نزعة مادية ، وعيوب ونفائض . والشرق ، مهد الحضارات والديانات القديمة ، التي غلبت الروح على المادة ، هو العالم المنشود الذي يحلم به إيفان ويدافع عنه . لكن « المصفور » الشرقي يرى بوضوح ما طرأ على الشرق من تغيير ، لا سيما محاولته تقليد الغرب : « إن ثياب الشرق الجميلة النبيلة هي اليوم خليط عجيب من الثياب الأوروبية ، يثير منظره الضحك ، كما يثيره منظر قردة اختلطت ملابس سالحين من غنظلي الأجناس ، وصعدت بها فوق شجرة ترتديها ، وتقلد حركات أصحابها » ( ص ١٨٩ ) . لم يعد هناك نوع صاف ، ولعل الحل في إيجاد توازن بين الشرق والغرب ، والتعاور بينهما ، واختيار الشرق كل يلائمه من العناصر الغربية ، والعكس صحيح .

هكذا طرح توفيق الحكيم ، في إطار روايته وفي عام ١٩٣٨ قضية هامة ما تزال تثير النقاش والجدل وقد أشرف القرن العشرين على الانتهاء ، وركز على جانبها الفكري كمدته في كل أعماله ، واقتصر حلاً مناسباً لهذه المعادلة الصعبة : الشرق أو الغرب ؟ واهتدى ، بحسب في أكيد ، إلى بعض الأساليب التكنيكية الجديدة في المعالجة الروائية . وجاءت « مصفور » الشرق ، وكأنها إكل صفحة من أدب الرحلات ، تتحدث عن حياة الفرنسيين في باريس ، في فترة زمنية محددة ، وتؤكد أيضاً مدى تأثير الحكيم بالثقافة الفرنسية ، الغربية ومدى تمسكه بجذوره الشرقية العميقة ◆

## لغة من فيلم « مصفور من الشرق »



ولو استمرت هذه المبادئ وبقيت هذه العقائد حتى اليوم ، لما غل العالم كله في هذا التئون المضطرب ، ولكن « الغرب » أراد هو أيضاً أن يكون له أنبياءه « الذين يعالجون المشكلة على ضوء جديد » ، وكان هذا الضوء منبثقاً هذه المرة ، من بساتين الأرض ، لا آتياً من أعالي السماء ... هو ضوء العلم الحديث ... ( ص ٨٣ ، ٨٤ ) ، وسدين الحكيم اشتراكية ماركس التي أدت إلى الصراع بين الطبقات ، وغلبت المصادرة على الروح ، أوبعبارة أخرى ، الأرض على السماء ، في حين ألقى أنبياء الشرق « زهرة الصبر والأمل في النفوس ، يوم قالوا للناس : « لا تهلكوا على الأرض ، ليست الأرض كل شيء ... إن هنالك شيئاً آخر يدخل في الأرض ، سيكون لكم شيء آخر يدخل في التوزيع ... إن الإنسان لا يحمي من أجل الحيز ، كما إن لاميخ من أجل الحيز وحده ... أم ... إن أنبياء الشرق هم المبصرة حقاً ! » ( ص ٨٥ ) واستطاع البشر أن يعيشوا في العالم الذي جاء به أنبياء الشرق حياة أغنى وأحفل من حياة الواقع : « إن المعجزة الحقيقية التي جاءها بها هي أنهم قدموا للناس علماً آخر عامراً بسكان من ملائكة ذوات أجنحة جميلة بيضاء ، زاهرا بجنتها فيها أنهار من التبر ، وأشجار من الزمرد ... » ( ص ٩٠ ) . وعندما حاول أنبياء الغرب أن ينشئوا علماً مماثلاً ، أنشأوا علماً الخيال فيه « مرتب بيد المنطق »

ليهم ، ولا ذوق ، ولا ماضى ! إذا فتحت صدر الواحد منهم وجدت في موضع القلب دولاراً ... أنهم ليأتون إلى هذا العالم القديم حاسنين أنهم بالذهب يستطيعون أن يشتروا لأنفسهم ذوقاً وليلادهم ماضياً ... ( ص ٩٠ ) ويقف بحسن مشدوها أمام أوبرا باريس ، أحد آثار الحضارة الغربية الكبرى ، « حيث البلبخ والأغرائي في الترف إلى حد الكفر والفجور والاستهتار » ( ص ٩٦ ) ويرسم الحكيم الخلفية السياسية والاجتماعية التي تبرز أحداث روايته : عداء الفرنسيين والألمان ، وإن كان يرى أنه من الخطأ غرس البغضاء والكراهية في نفوس الصغار ، أنها كانت الأسباب ، والصراع الناشئ بين الرأسمالية والاشتراكية التي آمنت بدعة من البدع بتبنيها الناس مقلدين ، « والعلاقة بين أرباب العمل والعمال ، ومشكلة البطالة ، وارتباطها بزيادة عدد ساعات العمل ، وظياف الحياة الأسرية ، نتيجة لعمل الرجل المرأة معاً طوال اليوم ، ويعلق الكاتب على هذه الأوضاع بقوله إن « عصر العبيد قد عاد من جديد » ، ويذكر ، ضمن أحداث الساعة آنذاك ، وصول وفد مصري وطني إلى باريس ، يطلب باستقلال البلاد ، أثناء انعقاد مؤتمر الصلح في فرساي . واسترعى انتباهه بحسن تأويل القبلات علناً بين العشاق في شوارع باريس وطرقاتها ، ويقول الحكيم في هذا الصدد إنه « غير راض أن تعرض العواطف هذا العرض ... فتبتدل وهي التي ينبغي أن تحفظ في الصدور كما تحفظ السلاحة » في « الأصداف » ... ( ص ٩٤ ) .

ورؤية توفيق الحكيم في هذه الرواية رؤية ثنائية مزدوجة : الشرق والغرب ، مصر وفرنسا ، السماء والأرض ، الواقع والخيال ، الإنسان والحيوان ، الخ ... يظل محسن في عالم الحلم ، والتأمل ، والسماء ، إلى أن يصطدم بأرض الواقع ، الذي تنقله إليه سوزى . والحديث عن الخيال والواقع لا يفصل عن الحديث عن الشرق والغرب ، الذي يجري أساساً على لسان العامل الاشتراكي الفقير إيفان :

« إن أنبياء الشرق قد فهموا أن المساواة لا يمكن أن تقوم على هذه الأرض ، وأنه ليس في مقدورهم تقسيم ملكة الأرض بين الأغنياء والفقراء ، فأدخلوا في القسمة « ملكة السماء » ، وجعلوا أساس التوزيع بين الناس « الأرض والسماء » معاً : ...

ولا شك أن هذه القراءة النقدية لأثار الحكماء كلها مستصححة أو تنسح أو تنسح الكثر مما يقال عن الحكماء ، من أنه « أديب البرج العاجي » ، أو « رهاب الفكر » ، أو « عدو المرأة » ..

إن أي مراجعة لهذه الصفحات التي تدل على اطلاع واسع في التراث الإنساني قديمه وحديثه ، وعلى إلمام كبير بفروع التعبير المختلفة من أداب وفنون وعلوم وفلسفات ، وصفه الحكماء في « زهرة العمر » بأنه شرافة إلى المعرفة ( كتاب الهلال ، فبراير ١٩٥٥ ، ص ١٩ ) - قد تعكس الصورة الشائعة عنه من التقيض إلى التقيض ، ويقدم الأدلة القاطعة بأنه ، بفضل رسوخ قدمه في الثقافة والعصر ، أديب الحياة ، المهوم بمشاكلها الاجتماعية والإنسانية - سواء اتفقنا أو اختلفنا معه - المدرك لتقنيات فنه ، المحب للمرأة والمؤمن بأنها قد تكون - في مراحل معينة من تطورها الاجتماعي والسياسي - أكثر قدرة من الرجل على الكفاح والصمود .

فإذا أردنا أن نفتح ، على سبيل المثال ، بعض هذه المواقف من خلال أحاديثه ، سنجد الحكماء يقول في حديثه الطويل الذي أجراه معه فؤاد دوار في كتابه « عشرة أديب يتحدثون » ( دار الفكر ، ط ٢ ، ص ٥٥ ) ، رداً على فكرة البرج العاجي :

« ما من فنان أيا كان يمكن أن يتصل من مسؤوليته نحو عصره ومجتمعه . وأنا شخصياً لا أستطيع أن أتصور فناناً بهذا الشكل في عصرنا الحاضر »

وعن مقولة « رهاب الفكر » وما تعنيه من عزلة وشروء وغيام في مروج الخيال أو ودياته السحيقة ، يقول الحكماء في كتابه « فن الأدب » ( المطبعة النموذجية ، ١٩٥٢ ، ص ٢٥٣ ) :

« الفكر صحو لا نوم ، وإن الفكر هو أشد الناس يقظة ، لأنه يجب أن يرى للناس ما لم يروا .. وأن يبصرهم بما لم يبصروا ... وأن يتنبههم ويهديهم وهو مكتمل العقل ، متقن اللحن ، متسع الأفق والحيلة والمعرفة والتجارب » .

ولن نعمد أن نجد في هذه الكتابات والأحاديث ما يشيد فيها بالمرأة وينم عن



## آراء

## الحرية والتجديد في الفكر والابداع

### نبيل فرج

عرف توليف الحكماء ( ١٩٨٨ - ١٩٨٧ ) في حياتنا الثقافية ، ككتاب رائد في المسرح ، والرواية ، والقصة القصيرة . وعلى كثرة المقالات والدراسات والكتب التي تناولت أدبه ، لم يلفت أحد من النقاد إلى كتاباته النقدية ، وأحاديثه ، ورسائله ، ومقدمات كتبه ، ومذكراته ، وتعليقاته .. الخ التي تتضمن أفكاره وتأملاته وخواطره في الأدب والفن والحياة ، التي صدر عنها إبداعاته الفنى .. هذا الإبداع الذي سابر حركة المجتمع والعصر ، دون أن يتعدى عن جوهرهما الثابت ، أو المبدأ العام الذي ينظمهما .

ولهذه الأفكار والتأملات والخواطر التي تنتثر في هذه الكتابات على اختلافها والتي قد تكون الأحاديث فيها أكثر نبضاً بالجرأة - أهميتها البالغة في فهم إنتاجه الفنى الذي لا غنى عنه لمن يريد أن يضع يده على الحيلولة الأساسية الدقيقة التي يتشكل منها هذا الإنتاج الغزير ، الذي خضع لتطورات شتى .

دورها الكبير في الحياة وهكذا بالنسبة لساثر المواقف . علينا ألا نتجاهل ما جاء في كتاباته النظرية وأقواله ، ولا تقلل ما أشاعه عن نفسه من أساليب الدعاية ، أو أشاعته الصحافة عنه .

وتوفيق الحكيم ، بهذه الكتابات المختلفة والأحاديث ، لم يختلف عن أجيال العالم الكبار ، الذين لهم آراء نقدية مدونة ، بالغة النضج ، ترد في كتبهم وأحاديثهم ورسائلهم ( كما يمكن أن ترد في صميم أعمالهم الفنية ) ، سواء قصصنا إلى ذلك قصداً ، أو كانت مجرد مناسبة عرضت ، ولكنها تعد ، في الحالتين ، بمثابة مصادر تكميلية ، إن لم تكن رئيسية ، تساعد القارئ على فهم أجدهم ، وتحديد مواقفهم .

ذلك أن كل فنان كبير يطوى في صدره نقاداً على نفس المستوي ، يشرى موهبته الفكرية ، دون أن يخرج به من دائرة الفن .

وفي هذا المقال لن نتجول في كتب وأحاديث توفيق الحكيم ، وما أكثرها ، بل سنقف عند كتاب يعلن عنوانه أنه كتاب نقدي ، ولو على المستوى النظري ، وهو « فن الأدب » الذي صدر والحكيم تهاووز الحسنيين من عمره ، وهي السن التي تمثل قمة نزوج الكاتب ، واستقرار رؤى ياه الفنية وقيمه الأدبية ، على أن نستكمل بعد ذلك أبطلعبريته النقدية في كتبه الأخرى ، التي لا نخصص بالانقصد ، وإنما تنسبت في تضاعفها ، إلا أنها تفصح عن معتقداته الأدبية والفنية بأجلى بيان .

ومن البداية لابد من الإشارة إلى أن نقد الحكيم لا يتصدى النقد الانطباعي الشخصي . ولا أظن أنه ادعى أكثر من ذلك . ومعظم هذا النقد يخلق في فلك القضايا العامة . ويرجع اهتمامنا به - كما سبق - إلى ما يلقى من أصواء على أعماله نفسها ، التي يصعب وضعها في مدرسة محددة ، أو في اتجاه معين .

ولعل أول ما يمكن ملاحظته في هذا الصدد ، إيمان الحكيم الوطيد بأن الخلق ينشأ من المادة ، ويعني به الموضوع ، وأن الفن تعبير عن الحياة . وهل هذا الأساس قد تنفق المادة - الموضوع - بين عدد من المبدعين ، ولكن يظل لكل عمل خاصية الخلق التي تفرقه بها ، لأن الممول ، عنده ، في عنصر الخلق الجديد ، ومناطه قوة البناء ، ودفقة التركيب ، وأحكام التناسق ، والتركيز الشديد الذي يحدث التأثير . أما

الموضوع ، أو الحكاية ، فليست بلوى خطر .

يؤكد هذا المفهوم أن بين المبدعين من يبتغى موضوعاً بالياً من كثرة التناول ومع ذلك يتألق العمل الفني بالخلق والابتكار الجليديين .

أما الأعمال المخترعة ، التي لا سند لها من المادة أو الواقع ، مثل شخصيات روكامبول وأرسين لويين وطرزان ، فينتعها الحكيم بعلم الصديق والافتعال ، ولا يغفل بها ، ولا يدرجها في نطاق الأدب . وهذا دليل على عمق جلوسه في الأرض ، وتمسكه ، في كل أعماله ، بالغاوية الاجتماعية أو القومية أو الشعبية ، إذ لا فن ، في تقديره ، منفصل عن الحياة . ويفتر هذا الاتصال أو الارتباط بالأرض والحياة ، يكون عمق أثره في أهل الزمن والوطن ، وفي كل زمن ووطن .

ولكن علينا أن نفهم هذا الارتباط في طاقة الروح المبدعة ، الواقعة بنفسها ، التي تترقق في العمل الفني ، وليس في مجرد الشكل الخارجي .

وفي كتاب الحكيم الذي بين أيدينا ، « فن الأدب » ، يتحكم على الذين يكتبون على قصصهم « قصة مصرية » ، ويصوغونها بالألوان المحلية الصارخة ، تحت تأثير مركب النص ، أو الحرف الذي لا مبرر له ، قالوا أن المصرية الحق - التي دلع إليها هاتيك الأيام بقطعة الشعور القوي - تطبع بخاتها الموضوعات التي تتناولها ، أيا

كانت ، ولو كانت موضوعات أجنبية ، ويضرب الحكيم مثلاً بشكسبير الذي نقل في مسرحه عدداً من الموضوعات والأساطير الإيطالية والاندركية والشرقية ، ولم يؤثر ذلك على طابعه الانجليزي .

غير أنه ، من جهة ثانية ، يرى أن البيئة التي ينشأ فيها الكاتب أو الفنان ، في بلدان ، لا تساعد على التفرد والابتكار ، نتيجة ما يسودها من صراع القوى والضعف ، وجذب الأجسام الكبيرة للصغيرة . فالأبناء يفتاقون عيون الأبناء ، لكن يروا بغير عيونهم ، ويسمو الأشياء بالأساء التي وضعت لها من قبل .

ولقب الفنان أو الشاعر المبكر ، عند الحكيم ، لا يستحقه إلا من سلم من هذا الصير ، وتكتشف له نفسه الخاصة ، وحققها بالجدلة السحرية .

لهذا دعا الحكيم إلى تحطيم الدرة في الأدب ، على فرائر تحطيمها في العلم ، وتحجير النواة « الفرد » من أسرارها ، وانطلاقه بعينا خارج الجاذبية ، حتى تبرز شخصيات الأدباء والفنانين كمبارزة ، لهم منقطع الخاص ، الذي لا يتقيد بأي نظر سائد ، ولا يخضع لأي تأثير .

عندئذ يصبح حتى المحاكاة أمثالها الخاصة غير المظومة ، ويصبح للأصالة أيضاً ، حتى وهي تقلد ، طابعها التميز بذاته ، ومنطقها الخاص .

إن الكاتب العظيم ، عند الحكيم ، مثل الفاتح العظيم إذا وقع على أرض ليست له ، أخضعها لسلطانه ، ووضع عليها راية عبقريته

بنفس هذه الرؤية الأصلية المحددة ، يأخذ الحكيم على الأدب العربي القديم اقتصاره على النثر على الرسائل والمقامات ، وغلوه من الأشكال الفنية الأخرى ، رغم استيعاب الحضارة الإسلامية الزاهرة للحضارات السابقة عليها في الفنون المختلفة ، وفي مقدمتها العمارة . ويأخذ على لغة هذا النثر أغرقه بالوشى اللفظي ، بما لا يدع مجالاً للتمعن والتحليل ، نتيجة هذه العناية الزائدة باللغة . كما يرى في الرسائل والمقامات جوداً وتكلفاً .

ولأن هذا الأدب الرسمي لم ينزل إلى الحياة الشعبية ، ليصور ما يعيش فيها من أحاسيس ، وما يعيش فيها من خيال ، ظهر ، عوضاً عنه الأدب الشعبي ، الذي





يدعه أديبه من الشعب ، يتمتعون بالسليقة الفنية ، وروح الخلق .

يقول الحكيم في كتابه « زهرة العمر » ص ١٤٠ ، مؤكداً هذا الحق :

« فها ظهور الأدب الشعبي أحياناً إلا علامة قصور أو تقصير من الأدب الرسمي . أو صرخة احتجاج على جهود الفصحى ... هكذا ظهر القصص الشعبي في صورة عترة ومجنون ليلى وكثير عزة ... الخ ... وسارت الحضارة الإسلامية ففسر معها الأدب الخيالي الاجتماعي الشعبي فإذا نحن أمام عمل فني رائع هو ألف ليلة وليلة . »

ومع هذا فلا يستثنى الحكيم ، من هذا الحكيم ، إلا أدب العربية الأكبر الجاهظ ، لأنه « نزل » - ولهذه الكلمة دلالتها على استعلاء الأدب العربي على الواقع - إلى الشعب وتوزعه ، يصور أسواقه ويخلقه ولصومه وتجاره وشعره ونشأته في أسلوب بسيط ص ٢٤ ... ونجد هذه العبارة ، بنصها الحرفي ، في « زهرة العمر » ص ١٤١ .

يرى الحكيم أن هذا الاتجاه التصويري في النثر ، الذي يمثله الجاهظ ، معتمداً على الأسلوب السهل المرن ، الذي لا يكون الأدب فيه مرادفاً للغة والتصنع ، ويلقى بقله كله على الحياة الشعبية ، لا على الكتب وسددها - هذا الاتجاه هو الذي غدا في مصر صفة الأدب الحديث ، منذ الحرب العالمية الأولى إلى جانب استلهامه الأدب الشعبي القديم ، وفي مقدمة ألف ليلة وليلة ، وتأثره الواضح بالأدب العالمية

عن طريق الاعتراف من كل يتابع الفكر والثقافة الكاملة ، التي ترى الملكات .

واللغة المسرحية عند الحكيم كانت حتى متجددة متطورة ، تتجاوز مجرد الأداة ، لتصبح جزءاً من نسج المسرحية ، ألبسها الطائفة والحشو والتتبع . إنها ترتبط بموضوعها ببساطة ولا تصنع . فإذا كتبت بالفصحى مسرحية عصرية ، تنهض على شخصيات شعبية كان ذلك فعلاً خادعاً مضللاً ، يقع على حساب الدقة في التصوير ، والصدق في التلون .

وعلى الرغم من أن نشأة الحكيم المسرحية كانت في قلب الحياة الفنية ، وسط الموسيقيين والمغنيين والعوامل والمخضات ، وفي كواليس المسرح ، إلا أنه تحول من مسرح القربى إلى مسرح القرامة ، أي إلى أدب المسرح الذي يقرأ لذاته ولذاته ، يحكم الطبقة الوجيه التي ينتمى إليها ، في بيئة تنظر إلى الشخصيات بمعزل عن الأدب . وقد ندم الحكيم ، في آخر حياته ، على هذا التحول ، لأن المسرح تمثيل أولاً .

ويمكن أن نجد البلور التي هيأت للحكيم هذا التحول في التقدير الذي يكنه لشكسبير ١٩٧ :

« استطاعت أن تبرز عوالم هائلة رائعة تقوم بنفسها بمجرد القراءة دون الاتجاه إلى مسرح وممثلين » .

ومن القضايا الأثيرة التي تشغل الحكيم في كتابه ، ونراها تتردد في مسرحياته منذ « سليمان الحكيم » ١٩٤٣ ، قضية رسالة الأدب أزاء أزمة الإنسانية ، التي تقدم

ومسائل القدرة والحرب والإبادة على وسائل الحكمة والعقل ، داعياً إلى تضامن المفكرين في اتجاه العمل لاقترار رسالة الحكمة التي تكبح طغيان القوة ، وإعلاء جانب الروح لتتوازن مع نصرة اللغة والحراس .

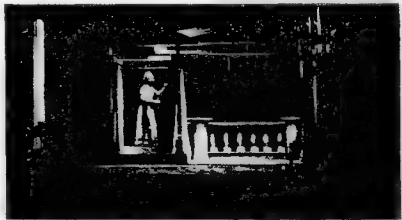
ولأن قضية الالتزام كانت ، في غضون الحرب الكبرى الثانية وأعطائها ، مثارة على الساحة على مستوى العمال ، وهي قضية أساسية في بلد مثل ، يعاني من التخلف والرجعية ، ويخوض للمقاومة والتطلع إلى حضارة العصر ، فما كان لكاتب مثل الحكيم أن يتجاهلها . وخلاصة رأيه أنه ضد الالتزام المفروض من خارج ذات الأديب أو الفنان ، ومع الالتزام الناتج من أصعاق نفسها ، كجزء من كتابها ، أو من طبيعتها ، وتفكيرها ، وعقيدتها .

وغنى عن البيان أن هذا الموقف من شعار إيمان الحكيم العميق بحرية الكاتب وبغير حرية لا يكون أدب ولا فن ، ص ٣٠٩ بل أنه في كتابه « وثائق وثائق من كواليس الأدب » ( كتاب اليوم ، فبراير ١٩٧٧ ، ص ١٢٠ ) يقول : « إن مستقبل مصر كله متوقف على ضمان حرية العقول والأفكار والخبرة الضرورية لكل نهضة حقيقية » .

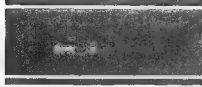
ومثل هذه الأقوال تفسر لنا تمسك الحكيم ، طوال حياته ، بعدم الانخراط في سلك حزب أو هيئة أو تنظيم ، لتلا يفقد استقلاله في الرأي ، وحرته في النظر إلى الأمور بلا قيد ، إلا ما يفرضه عليه قيد الموروث !

وجزء الانتماء عند الحكيم لا يقتصر على السياسة ، بل أنه ينسحب على الفن أيضاً ، منذ ظهر حينه به عند أقدم أمتته . فقد رفض الحكيم في البداية ترشيحه لعضوية مجمع اللغة العربية ، لأن المجمع نشأ للمحافظة على اللغة العربية ، وهو ككاتب ، يستخدم العامية في مسرحياته وقصصه ، يخشى أن تكون هذه العضوية حداً على حريته في الكتابة باللغة التي يريد لها ، ويعتقد أنها أفضل على خلق الأثر الفني المعبر .

وفي ضوء مفهوم الحكيم للالتزام الناتج من الذات ، وجزءه من الانتباه بكل أشكاله ، نستطيع أن نفهم صراع شخصياته المسرحية ضد القوى الخفية غير المنظورة ، المناهضة لهم ، التي تمتدح حياهم ، وتفت عضد إرادتهم الحرة ، مثل الزمن ، والمكان ، والغرائر ، والطباع ♦



مشهد من مسرحية « ييجالون »



## د. مصطفى ماهر

شتيات ، حل جمهور القراء الألمان بمقال ممتاز عن توفيق الحكيم ، فها يليق - على حد قوله - أن يمر خبر وفاة هذا الأديب العظيم دون أن ننوه بأعماله . وظهر المقال في عدد ٢ أغسطس ١٩٨٧ من جريدة « تاجشبيجل » البيرلينية ، بعنوان « مؤسس المسرح العربي .. حول وفاة الأديب توفيق الحكيم » - يقول الأستاذ فريش شتيات ، أستاذ كرسي الاستشراق في جامعة برلين الحرة : « توفي واحد من شيوخ الأدب العربي الحديث الكبار ، الأديب المصري توفيق الحكيم ، في القاهرة - كما جاء بالأخبار منذ وقت قصير - وقد بلغ من العمر نحو خمسة وثمانين عاماً ، وليس هناك من يعرف عمر توفيق الحكيم على وجه التحديد الدقيق ، لأنه كان حريصاً على أن يحيط تاريخ ميلاده بحالة من الغموض . وتوفيق الحكيم يعتبر في المقام الأول مؤسس المسرح العربي .

فعل الرغم من أن الفن الشعبي في منطقة الشرق الأدنى عرف دائماً أرباب الفكاهة والتشثيل الصامت اللذين كانوا يظهران في مشاهدة تمثيلية ، كما عرف خيال الظل ، إلا أن عصر الكلاسيكية في الأدب

الكبير أتمحدث أيضاً عن توفيق الحكيم فهو واحد من عمالقة الفكر في زماننا شارك مشاركة فعالة وأساسية في صحافة فلسفتنا الثقافية المعاصرة ، وشارك في الاستقبال الثقافي ، وشارك في الإبداع الفني في مجالات منوعة من الأدب ، وكان بفكره النظري واتجاهه الأدبي والنقدي والفلسفي على الطريق بين الشرق والغرب ، بين مصر والعالم ، يأخذ ويعطي ، فهو قد عرف حقيقة العلاقة بين الثقافة والحضارة ، وحقيقة الصلة بين الثقافة المحلية والثقافة العالمية . فنحن بثقافتنا لا نتفصل عن الثقافة العالمية لأننا شاركنا في صنعها في مراحل تطورها ، فارة بإسهام كبير ، وتارة أخرى بإسهام متواضع ، وما الثقافة العالمية بصورتها الحالية إلا خلاصة مشاركات العالم كله ، ونحن منه . ولهذا فإن علاقة التواصل بيننا وبين الآخرين علاقة بدئية .

وتوفيق الحكيم مكانة مرموقة بين الألمان المهتمين بالثقافة العربية ، وأعماله تحظى باهتمام المستشرقين وبخاصة المتخصصين منهم في العصور الحديثة . فليس غريباً أن يخرج أحد أئمة الاستشراق الألمان المعاصر ، الأستاذ الدكتور فريش



طلعت خبر وفاة أستاذنا الكبير توفيق الحكيم في الصحف الألمانية في الوقت الذي كنت فيه ألقى بدهوة من جامعة هايدلبرج العربية محاضرات ترجمة الأدب العربي إلى الألمانية ، وعلاقة هذه الترجمة بالفلسفة الثقافية المصرية ، وأتمحدث عن ترجمة الأدب الألماني إلى العربية ، وأتمحدث خاصة عن ترجمتي للجزء الثاني من « الأيام » لفطح حسين التي ظهرت في العام الماضي في برلين ، ولقيت قبولاً مشرفاً . كنت في هذا الإطار



العربي لم ينشأ فيه فن مسرحي أدبي . فلما عرف العرب في القرن التاسع عشر المسرح الأوروبي تمسكوا به سريعاً ، وبدأوا في لبنان ومصر ومسرحيات استندوا فيها إلى أعمال أوروبية - مثل كوميديات موليير - وقد حولوها إلى بيئة شرقية . ثم عرضوا بعد ذلك ترجمات مباشرة لمسرحيات أوروبية من ناحية وعرضوا من ناحية ثانية مسرحيات هزلية شعبية من نوع الفارس ، ومسرحيات ميلودرامية ، وأوبريتات كانت تقصد في المقام الأول إلى إشباع الجمهور . وعلى الرغم من أن فن التمثيل بلغ بعد قليل مستوى محترماً إلا أن رقفاً طويلاً مضى قبل أن يبدأ كتاب لهم مستواهم الأدبي في الكتابة هذه الوسيلة الجديدة المتمثلة في المسرح .

وتحققت الانطلاقة عندما نشر توفيق الحكيم في عام ١٩٢٣ مسرحية « أهل الكهف » التي تعتمد على قصة فتية أنسوس السبعة الذين ماتوا مشاة من السنين ثم صبحوا من نومهم الطويل ، وعادوا إلى عالم البشر من جديد ، وهي قصة مسيحية أصلاً ، ووردت في القرآن فأصبحت مألوقة إلى المسلمين . بنى الحكيم على قصة « أهل الكهف » مسرحية فلسفية رفيعة المستوى عالج فيها مشكلة الزمن ، وكان ما مزغها بالنسبة لجمهور يسمى إلى الاتصال بالتطور الحديث في العالم . وأياً كان الأمر فقد أحدثت المسرحية أثراً هاملاً على المثقفين فقد كانت تلك المرة الأولى التي كتب فيها واحد منهم مسرحية هامة تفرض بجلودها في

الشرقية ، ثم ظهرت بعد ذلك في زيورخ في عام ١٩٨٧ .

ولا يكاد أدب عربي يستطيع أن يعبر من قلمه ، ولقد استطاع توفيق الحكيم أن ينضج أعماله الأدبية الكثيرة لأن النولة في مصر حيتته في وظائف متتالية تتيح له دخلاً طيباً ولا تشغل وقته إلا قليلاً ، ولكن توفيق الحكيم كان لا يفتأ يوجه النقد الحاد إلى الحكام . لقد كان توفيق الحكيم بالبيريه الذي اعتاد ليه منذ سنوات دراسته في فرنسا شخصية لها شعبيتها في القاهرة - كان أدبياً عظيماً حظي بالاحترام والتقدير لأنه كان متفهماً على العرب دون أن يكف لحظة عن الالتزام على طريقته تجاه وطنه .

هذه هي كلمة التكريم التي نشرها المستشرق الصديق فريتس شتيتاين والتي أبرز فيها بعض السمات الهامة في أدب توفيق الحكيم من وجه نظر الناقد الألماني . فهو يبدأ بالإشارة إلى الدور المحمود للفن المسرحي في تراث المنطقة ، ثم إلى الإلتقاء الثقافي العربي في القرن التاسع عشر ، والتصرف إلى الفن المسرحي الأوروبي ، ومرحلة النقل ، لينتهي إلى توضيح دور توفيق الحكيم باعتباره مؤسس الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث . وهو يشير إلى مشكلة الزمن مشكلة لها مغزاها بالنسبة لجمهور سلك طريقه إلى التحليل . ولنا نقراً الدراسات الفلسفية لفيلسوف الجيل الأستاذ الدكتور زكي نجيب محمود لثري أهمية مفهوم الزمن في الفكر الحديث . كذلك يمكننا أن نطالع الفصل الثالث من كتاب د . ممن زبادة الذي صدر مؤخراً بعنوان « معلم على طريق تحديث الفكر العربي » .

ثقافتهم ولا تقتبس من أوروبا . وفي عام ١٩٣٥ افتتح للمسرح القومي المصري الذي تم تأسيسه عروضه مسرحية « أهل الكهف » .

وششارك توفيق الحكيم في الأدب المسرحي العربي الوفير بأعمال كثيرة ألقي فيها على بساط المناقشة موضوعات هامة من بينها موضوعات سياسية ، وجور دون ما ككل أساليب وقوالب جديدة وصلت إلى حد السريالية ( في ما طالع الشجرة التي عسلدت في صام ١٩٦٢ ) . وفي عام ١٩٥٣ عرضت مسرحيته « بجماليون » في ترجمة ألمانية على مسرح « الموتراتيوم » في زالنبورج بالنمسا .

كذلك وجد توفيق الحكيم حلاً لمشكلة هروسة تواجه المسرح العربي خاصة ، وتمثل في أن اللغة الدارجة العربية تتكون من لهجات لا تكاد تفهم في خارج بيئاتها ، أما اللغة الفصحى التي يفهمها المثقفون في كل مكان فلا تستعمل في الحياة اليومية في أي مكان ، ولهذا فإن اللغة الفصحى تبدو غير طبيعية في المسرحيات الواقعية . ولكن الحل الذي وجده توفيق الحكيم والذي أسماه اللغة الثالثة أو اللغة الوسطى فلم يفرض نفسه .

ويحتل توفيق الحكيم في الأدب القصصي مكاناً هاماً أيضاً ، وتصور روائيه « هودة الروح » معاشية شباب مصر لشدة سنة ١٩ . وتحمل هذه الرواية مثل رواية « يوميات نائب في الأرياف » سمات من السيرة الذاتية للكاتب . وقد نقلت رواية « يوميات نائب في الأرياف » إلى الألمانية في عام ١٩٦١ ، بقلم هورست لوتشار تيفلايت وظهرت الترجمة أولاً في برلين



رسم الفنان الألماني روجيه سرفيه هذه الصورة وغيرها ليزدان بها صفحات الترجمة الألمانية لجموعة من قصص توفيق الحكيم .



يصحون ضجرا من سيطرة الأدب الفرنسي عليهم ، وكان شاعرهم الأكبر جوتيه يتنقذ اليوم الذي يتخلص فيه الأدب الألماني من تأثير الأدب الفرنسي ، وهو بالذات يتمثل من تأثير فولتير والتراجيديا الفرنسية حتى أصبح جوتيه مؤثرا بفكره وفنه في أوروبا كلها ...

وقد حفظ توفيق الحكيم القصيدة القصصية بلونه المسماة « ملك الإزل » وشاهد إليها موضوع الموت وعلاقة الإنسان به . وقد عاد توفيق الحكيم إلى التفكير في هذه القصيدة عندما تجاوز الثمانين وأخذ يكتب عن انتظاره الموت بل استعجاله إياه . وتذكر في هذا المقام خبريات له مع الموت ترجع إلى سنوات الطفولة ، ثم تذكر جوتيه وقصيدته :

« لست أدري ما سر العلاقة بيني وبين الموت ، ليس اليوم فقط ولا الأمس الغريب ، بل منذ الطفولة ... كنت أصاب بحصى كلزني الفرائش نحو ثلاثة أيام كلما وقع بصري على جنازة مارة بالطريق ، وحرف أهل ذلك فكانوا يحرسون على تجهيز منظر الجنازات ... أذكر يوما كنت مع جيتي في موكبة عاقلة بما من السوق إلى البيت ، وكنت في أتم صحة وسرور ، وإذا جنازة تظهر فجأة عابرة شارعها بعيدا ، أبصرها حين جيتي فسارت تمس اللحوي أن يحيد مركبته عن ذلك الشارع ، وحسبت للمسيكين أنها قد أفلحت في إقناذ من الحصى هذه المرة ... ولكنها شعلت برحلي ، ورائت وجهي يشحب ، وتصيب منه المرقى ، فاندركت أني لحمت الجنازة ساحة لمحتها هي ، وإن الحصى سرت في جسمى وانتهى الأمر ... وهذا ما حدث بالفعل ... » [ ..... ] وهكذا حدثت كبرت ... وقرأت شيئا كهذا في إحدى قصائد الشاعر « جوتيه » حكى فيها أن طفلا تعلق بصدر أبيه ليجيمه من صوت خفي يخبره برائع الهدايا من اللعب والأزهار كي يلعب إليه ويغنى معه ... وحسب الأب كلام ابنه حيث أطفال فلم يأخذه مأخذ الجدل ... إلى أن يبلغ بانه عبه البيت فاذا بانه قد فارق الحياة ... أترى الأطفال في صفهم الملكوت يحسون ويسمعون حبيب أقدام ملك الموت ؟ ولكن معنى أنا لم يحاول ملك الموت اغرائي أو استدعائي ، ولكنه اكتفى بأن أشعر بوجوده وأرائ ظله غير الزاحم ير من بعيد ، وكان ذلك وحده كافيًا لأن يقلعني مرضًا لبضعة أيام ...

وعدم السماح لأي غزو بأن يطمس هذه الملامح ... ولكن هل معنى ذلك أن ننقل بلبنا في وجه أي جديد ، خشية أن يكون غزايًا ، أو بحجة الحوص على أنفسنا من تقوى الغزاي وتسلله إلى فنتشنا ... » والاجابة عنده بالنفي . ولكنه يجد معالم الطريق : « عندما تطرق الحضارة المتفوقة للغربيين بابنا ، أو تلعب نحن إليها وتطرق بابنا ، فالسؤال الذي نطرحه دائما هل أنفسنا هو : ماذا نأخذ منهم وماذا نترك ؟ والاجابة عندي هي : نأخذ ما في رؤوسهم ونترك ما في نفوسهم ... لأن احساسنا وما نبع منه هو ملكنا ومن طبنا ... أما « المعرفة » فهي ملك مشاع ومتاع يتداوله الجميع ... لأنها خلاصة تفكير البشرية جمعا » .

ولقد أكد توفيق الحكيم على الثقافات الغربية فاستخرج منها المفاهيم الأساسية والأماط المتطورة ومناهج الفكر والانتماءات الجديدة ، ودخل في حوار معها ورد الكثير منها إلى أصولها العربية الإسلامية ، وسار مع طائفة منها في طريق تطورها ، ونجد منها ما لا يتفق مع طبيعتها وتراثنا . ومن أمثلة ذلك أنه رد الشعر الحديث إلى القرنين الكريم . حقيقة أن الشعر الحديث جاءنا في هذا العصر نقلا عن أنماط أوروبية ، ولكننا عندما نبحت وتنقش نجد أنه كان معروفا في تراثنا من قديم الزمان .

ولقد تمكن توفيق الحكيم إقناعه اللغتين الفرنسية والانجليزية الاطلاع على الآداب الفرنسية والانجليزية ، ولكنه استخدم اللغتين في التعرف إلى ثقافات أخرى ، منها الألمانية ، التي تعنيها هنا ، ويبدو أنه شغل بجهته وشيللر أكثر مما شغل بغيرها من أدباء وشعراء الألمانية ، ولكنه كان يتابع تطورات الآداب الألمانية ، وبخاصة ما كان له منها أصداء واسعة في العالم . فعندما جاء دورينيات إلى مصر في عام ١٩٨٥ ، وزار جريدة الأهرام ، ألقى توفيق الحكيم كلمة الترحيب به ، وكان واضحا منها أنه يعرف أدبه معرفة وثيقة ، ويضعه في مكانه بين معاصريه مثل ماكس فرينش وغيره .

يستشهد توفيق الحكيم بجوته وشيللر في معرض حديثه عن « الفز والفز » ( في السوق الضائع ٢ ) ، والفز والفز يفند الشخصية والتأثير يضيف إلى الشخصية ، ويبدأ بأمتعة من الثقافة الروسية التي تأثرت بالثقافة الفرنسية ويقول : « أما الألب الألب فقد كان فيه جوته وشيللر وآخرون

ويؤكد المستشرق الألب الطابع المميز لفكر توفيق الحكيم وأدبه ، فهو مفتوح على الغرب ، ولكن جذوره عميقة في التراث العربي الإسلامي . ونحن عندما نتتبع كتابات توفيق الحكيم النظرية وكتاباته التي ساقها على أسلوب اليوميات أو المذكرات والتعليقات المتفرقة وتتابع معها أعماله الإبداعية نرى بوضوح أنه ينطلق من منطق أولي لا يخرج عنه وهو الفكر الإسلامي وينشأ من هذا الفكر الإسلامي نظرية في التعددية الإسلامية وهي تضم كل المبادئ التي عبر عنها في أعماله ، سواء في مجال الأخلاق أو الفن أو المجتمع أو السياسة أو العلم أو الفلسفة . انظر مثلا مقالته عن « علمانية الإسلام » في جريدة الأهرام بتاريخ ١٩٨٥/٣/٢٦ . وقارء هذا المقال وغيره من المقالات بلورك عبق السبي إلى تأصيل الفكرة التي تبلو جديلة والوصول بها إلى المعين الأول .

وللاستاذ مصطفى هيد الغني في أهرام ١٥ فبراير ١٩٧٥ تعليق هام على مفهوم التعددية عند توفيق الحكيم ، فهو يلاحظ أن هذا المفهوم الإسلامي قديم وأصيل في الفكر العربي الإسلامي ، حل نحو تين دراسة الدكتور عبد الحميد إبراهيم « الوسيطية العربية » . ويقل الوسيطية أو التعددية عمالة الفكر في زماننا ومنهم طه حسين والعقاد وزكي نجيب محمود ، وأن لم يغب عن الساحة من استخرجوا من التراث الإسلامي إمكانية الغزوف عن التوفيق أو السير في اتجاه مضاد له ، اتجاه الصراع والانشطار .

ولكن توفيق الحكيم مفتوح على الثقافات الأخرى ، وهو مفتوح عليها بحكم إيمانه بتراثه وبفلسفته الثقافية ، يقول في « في الوقت الضائع » : « تحدثت فيما سبق عن ضرورة المحافظة على ملامح شخصيتنا

توفيق الحكيم يضم خبرته الخاصة إلى  
خبرة الشاعر الألماني جوته معاً وراء الحقيقة  
العامة . وقصيدة جوته تقول :

من الراكب السارى بليل وريح ؟  
 إنه الاب وابنه معه  
 الاب يحضن ابنه بذراع الحنان  
 ويضمه إلى دفة وأمان .

« لماذا تخفي يا بني وجهك في ارتجاع ؟  
 ألا ترى يا أباي ملك الجن ..  
 ملك الجن يتاجه وذيله ؟  
 « ما هي يا بني إلا غمامة . »

«أيا أيها الصبي الحبيب ، هيا ، تعال ،  
تعال ، تعال معي ،  
سأعجب ألعابا جميلة وأنت معي  
وشاطئ الماء يزدان بزهور كثيرة بديعة  
وأسي لديها ثياب من التبر كثيرة . »

« ابتاه ، ابتاه ، أما سمعت يا ابتاه  
ملك الجن يغريني بعود في همس ؟  
« الهدوء .. الهدوء .. يا بني ..  
انها الريح تثير في الشميم حفيفاً »

وَأَلَا تَرِيدُ أَيُّهَا الْعَبِيبُ اللطيفُ أَنْ تَأْتِيَ  
مَعِيَ؟

ستعراك بناتي في حنوجهم  
وبناتي يرقصن في كل الليالي رقص الدوائر  
ستحفظي بهدوء ورقص ونشيد على المهدي  
حتى تنام .

« أبتاه .. أبتاه .. ألا ترى هناك يا أبتاه  
بنات الخجن في قاع رهيب ؟ »  
« يا بني .. يا بني .. عيناى ترسان في  
وضوح  
أشجار إرل عتيقة بلون الغمام . »

« اننى أحبك ، هزل حستك الفتان ،  
فإن لم تستجب لى ، فالعنف سبيل  
إليك . . »

« آبتاء ، آبتاء ، لقد لمسني الآن ،  
ملك الجن يا أبي قد نال مني . آه . »

وفزع الأب ، فلنكز الجواد وأسرع  
وبين فزاعبه على صدره ابن ييـث الأئين  
فلما بلغ البيت بعد العناء  
كان الصبي في فزاعبه قد مات .

تأثر توفيق الحكيم بهذه البلادة ، وهي من أشهر قصائد جوته ، تأثر شديداً يظهر في التقارب اللفظي . ويرتبط بموضوع الموت وملك الموت أو عزرائيل والملائكة العظام ، ثم الشيطان ، ويلتقي مع جوته في مسرحية فلأوست التي تأثر بها أشد التأثر على نحو ما نرى في كثير من أعماله ، نذكر مثلاً نص

« صدائق يمزقنا » ( في الوقت الضائع ) و حوار مع الله ، وقيل هذا وذلك في « عهد الشيطان » ( ١٩٣٨ ) . وقد كتبت « دواوين صوريين » عن « عهد الشيطان » بأسلوب توثيقي الحكم في معالجة صالة فافست . ونلاحظ أن توثيق الحكم اختار شخصية أليس أو فيستوفليس لقربها من شخصية الشيطان في الثقافة الإسلامية ، كما اختار موضوع الاتفاق مع فيستوفليس لأن هذا الموضوع يشتمل على المعرفة من قبل الإنسان بتبعيته من المعرفة من قبل الروح لقاء ذلك لنا . ومن الحق أن هذا الموضوع بشخصياته مقبول من الأعراس التي للمسلم تشهد على ذلك المعالجات المتعددة التي قدمها قريد أبو حديد وعلى أحد بائكي ويوسف وهي يفرهم . ومن الواضح أن توثيق الحكم اهتم أيضا بلشاهد التهديدية التي تسبق مسجركة فافست بحروته ، ومنها « شهد الملاكات العظيم وفستوفليس مع الرب ، وظهر هذا التأثير في النص الحواري ، الذي لم يكمل .

ولم يقتصر اهتمام توفيق الحكيم على الأدب الألماني وإنجاشته وشخصيته ووضوحه، بل تعداه إلى مجالات أخرى منها الفنون الأتينية والفلسفة الألمانية والتاريخ الألماني القديم والحديث. ومن الخصائص التي تعرض لها توفيق الحكيم شخصية «هتلر» في «هاري وولفس الصلح»، هنا تتلقى شهزاد بينر وتولمه أصل كل ما اوتيته في حق ألمانيا وحق الإنسانية، وشهزاد يمثل الفكر الشرقي والمبادئ الحكيمة التي استقرت في الشرق في معنى القرون، وهي ترى: «أن الخلاص هو أن يعمل غير الإنسانية كلها، وإن

ولرفع الجنس البشري كله . . . لهذا كانت غفلتك الكبرى : انك احببت جنساً واحداً ، وكرهت بقية الأجناس . . . وعملت لرفعة شعب واحد ليستبعد بقية الشعوب . » .

ولقد عرفت أعمال توفيق الحكيم طريقه إلى بلاد العالم المختلفة، ومن بينها البلاد الناطقة باللغة الألمانية. وقد أشرنا من قبل إلى ترجمة «يوميات نائب الأياف» في «ترجمة وحيصاليون» التي عرضت في انيسا. وهناك ترجمة لقصة «لوى الله» بقلم المستشرق أوتو شبيس، نشرت عدة سنوات، وترجمت لمجموعة مختارة من القصص «رواك الجرحى» أيليس يتنصر، الدنيا رواية، المرأة التي ضحكك على الشيطان، نصيب... إلخ) ترجمها هورست لوتار فيفيليات ونشرها في طبعة أنيقة في برلين الشرقية عام ١٩٧٠. وقد أعطى الأستاذ توفيق الحكيم في عام ١٩٧٥ ترجمتين إلى ألمانيا الغربية بقلم صلاح الدين عبد الحسني توفيق في الصورة المبسطة (بالألمانية المكتوبة) «الطعم بالامتسل» بدون تاريخ: «وهناك «البطارق» و«العلم وكل» و«وهناك» ترجمة ثانية لمسرحية «رحل بالبطارق» بقلم المستشرق هوروتيا مولر، نشرت في عام ١٩٧٧ في العدد ١٦ من مجلة أرمنت التي تصدر بالألمانية والغربية في كولونيا الشهيرة. وبالطبع أصدرت ترجمة ألمانية تخفيت أجرتها الأستاذة أريكا شولتس مع الأستاذ توفيق الحكيم في ٣٦ مارس ١٩٧٧. وهناك ترجمة إلى الألمانية لمسرحية «طالع الشجرة» بقلم الدكتور مصطفى عامر أخرجتها إذاعة غرب ألمانيا كتمثيلية إذاعية أعجبا ممتازا.

وكان الشاعر المرحوم صالح جودت قد  
اتفق على أن نخرج ديوانا يتضمن قصائد  
نشرها لتوفيق الحكيم بالفرنسية، وأعد  
صالح جودت ترجمة لبعض القصائد إلى  
العربية، وأعدت أنا الترجمات الألمانية،  
ثم توفي صالح جودت. وقد نشرت ما كان  
قد تم من هذا المشروع في العدد ١٤ من مجلة  
أرمنت.

كان توفيق الحكيم يحسم في شخصيته «الحكيم»، وكنت كلما رأيته شعرت أنني أقف أمام أبي، وفي آخر لقاء لنا انحنيت على يده فقبلتها، فدهش وقال: «أنت لازم عايز حاجة ١١». وكنت فعلاً بحاجة إلى الكثير: إلى عطاء الآباء العظام. ◆





## ١ - حياته

- - الاسم بالكامل - حسين توفيق إسماعيل الحكيم
- - إسم والدته - السيدة أسماء سليمان .
- - ولد في ١٨٩٨/١٠/٩ بالاسكندرية قسم عموم بك
- - كان والده يعمل وكيلاً للنيابة مركز السطة ، ثم تولى العمل بالقضاء .
- - جده لأبيه كان زميلاً للإمام محمد عبده
- - كانت أسرة والدته من البوغازية الذين يعملون في البحار وأصولها من تركيا
- - مات جده لوالدته وهي في الثالثة ، وكان في الخامسة والثلاثين من عمره .
- - حصل على الشهادة الابتدائية من مدرسة دمنهور الابتدائية عام ١٩١٥ - ١٩١٦
- - حصل على شهادة البكالوريا من مدرسة محمد علي الثانوية بالقاهرة عام ١٩٢١
- - ألف عندها من الأناشيد الحماسية إيان ثورة ١٩١٩ .
- - نال درجة ليسانس الحقوق عام ١٩٢٥ .
- - سافر إلى باريس للحصول على درجة الدكتوراه في القانون عام ١٩٢٥ .

- - عاد من باريس إلى مصر عام ١٩٢٨ دون الحصول على درجة الدكتوراه .
- - بدأ دراسته للأدب العربى بمجرد عودته من باريس .
- - عين وكيلًا للنيابة بمدينة طنطا عام ١٩٢٩ .
- - ترك العمل بالنيابة في نهاية ١٩٣٤ .
- - عين مديراً للتحقيقات بوزارة المعارف العمومية عام ١٩٣٤ .
- - توفى والده عام ١٩٣٦ ودفن بالاسكندرية .
- - عين مديراً لدار الكتب المصرية عام ١٩٤٧ .
- - أنتخب عضواً بمجمع اللغة العربية بالقاهرة عام ١٩٥٤ بعد وفاة عبد العزيز فهمى .
- - حصل على قلادة النيل من الرئيس جمال عبد الناصر عام ١٩٥٨ .
- - أجليل إلى سن الملائح عام ١٩٥٨ وقت أن كان عضواً متفرغاً في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بدرجة وكيل وزارة
- - حصل على وسام قلادة النيل عام ١٩٧٤ .
- - عين عضواً بمجلس تحرير مؤسسة الأهرام عام ١٩٦٠
- - توفيت زوجته عام ١٩٧٦ .
- - توفى ابنه الوحيد « اسماعيل الحكيم » عام ١٩٧٧ بعد أن اشتهر كصاحب فرقة موسيقية وله ابنة واحدة اسمها زينب
- - توفى مساء يوم الأحد ١٩٨٧/٧/٢٦ .

## ٢ - أعماله : ( اللغة العربية )

### أ - المسرحيات :

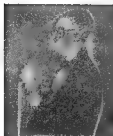
الضيف الثقيل	١٩١٩	( مفقودة )
اميتوسا	١٩٢٢	بالإشتراك مع محمد السعيد خضير ( مقتبس )
العريس	١٩٢٤	( مقتبس / مفقودة )
خاتم سليمان	١٩٢٤	بالإشتراك مع مصطفى ممتاز ( مقتبس )
على بابا	١٩٢٦	( مقتبس )
محمد ﷺ	١٩٣٦	( سيرة حوارية )
براكسا أو مشكلة الحكم	١٩٣٩	
شجرة الحكم	١٩٤١	
بجماليون	١٩٤٢	
سليمان الحكيم	١٩٤٣	
الملك أوديب	١٩٤٩	
مسرح المجتمع	١٩٥٠	( ويتضمن المجلد احدى وعشرين مسرحية )

بين يوم وليلة - أريد أن أقتل - النائية المحترمة - أصحاب السعادة الزوجية  
 مولد بطل - اللص - أريد هذا الرجل - عرف كيف يموت  
 المخرج - عمارة المعلم كندوز - الكتز - بيت النمل  
 أعمال حرة - ساحرة - الحب العلوى - الجياح  
 العش الهادئ - مفتاح النجاة - الرجل الذى صمد - لو عرف الشباب  
 أغنية الموت .

● ايزيس	١٩٥٥
● الصفيقة	١٩٥٦
● المسرح المتروك	١٩٥٦

سر المنتحرة - حياة مخططت - رصاصه في القلب - الأبدى الناعمة - الخروج من الجنة - صاحبة الجلالة - المرأة  
 الجديدة - الصندوق - الزمار - جنسنا اللطيف - هجر الجنون - حديث صحفى - دلت الساعة - الشيطان في خطر -  
 لكل مجتهد نصيب - بين الحرب والسلام - لا تبخى عن الحقيقة - أمام شباك التذاكر - نحو حياة افضل - صلاة  
 الملائكة .

● لعبة الموت



توفيق الحكيم  
للغنان سيف واني

( رواية مسرحية )

- رحلة إلى الغد ١٩٥٨
- أشواك السلام ١٩٥٨
- السلطان الحائر ١٩٦٠
- باطلم الشجرة ١٩٦٢
- الطعام لكل فم ١٩٦٣
- رحلة صيد ١٩٦٤
- رحلة قطار ١٩٦٤
- شمس النهار ١٩٦٤
- مصير صرصار ١٩٦٥
- الورقة ١٩٦٥
- بنك الدم ١٩٦٦
- كل شيء في محله ١٩٦٧
- الحمار يفكر ١٩٦٩
- هارون الرشيد وهارون الرشيد ١٩٦٩
- لزوم ما لا يلزم ١٩٧٠
- تقرير قمرى ١٩٧٠
- مجلس العدل ١٩٧٠
- قضية القرن الحادى والعشرين ١٩٧٠
- شاعر على القمر ١٩٧١
- الدنيا رواية هزلية ١٩٧١
- حصحص الحبوب ١٩٧٢
- الحمار يؤلف ١٩٧٥

## ب - الروايات

- عودة الروح ١٩٣٣
- يوميات نائب في للأرياف ١٩٣٧
- مصفور من الشرق ١٩٣٨
- أشعب ١٩٣٨
- راقصة المجد ١٩٣٩
- الرباط المقدس ١٩٤٤

( رواية قصيرة )

## ج - القصص

- عهد الشيطان ١٩٣٨ ( قصص فلسفية )
- سلطان الظلام ١٩٤١ ( قصص سياسية )
- عدالة وفن ١٩٥٣
- أرز الله ١٩٥٣ ( قصص فلسفية )
- ليلة الزفاف ١٩٦٦
- ثورة الشباب ١٩٧٥

## د - في الفكر :

- تأملات في السياسة ١٩٥٤
- التعاادية ١٩٥٥
- التعاادية مع الاسلام والتعاودية ١٩٨٣
- الأحاديث الأربعة ١٩٨٣

## هـ - مقالات في كتب

- تحت شمس الفكر ١٩٣٨
- حمادى قال لى ١٩٣٨
- من البرج العاجى ١٩٤١





توفيق الحكيم  
للغنان سيف والى

١٩٤٢	● تحت المصباح الاخضر
١٩٤٥	● شجرة الحكم
١٩٥٢	● فن الأدب
١٩٧٦	● بين الفكر والفن
١٩٧٦	● أدب الحياة
١٩٨٠	● تحديات سنة ٢٠٠٠

## و - أشعار:

١٩٤٠	● نشيد الانتشاد
١٩٦٤	● رحلة الربيع والحريف

## ز - حوارات

١٩٤٠	● حوار الحكيم
١٩٥٤	● عصا الحكيم
١٩٧٤	● حديث مع الكوكب
١٩٨٢	● ملامح داخلية

## ح - ذكريات

١٩٤٣	● زهرة العمر
١٩٦٤	● سجن العمر
١٩٧٢	● رحلة بين عصرين
١٩٧٤	● عودة الوحي
١٩٧٥	● في طريق عودة الوحي

## ط - كتابات أخرى:

١٩٦٧	● قالينا المسرحى
١٩٧٧	● مختار تفسير القرطبي

## أعمال الحكيم في اللغات الأجنبية:

### أ - في الفرنسية:

١٩٣٦	● شهر زاد
١٩٣٧	● عودة الروح
١٩٣٩ ط ١ ، ١٩٤٢ ط ٢ ، ١٩٧٤ ط ٣ ، ١٩٧٨ ط ٤	● بويات نائب في الأرياف
١٩٤٠	● أهل الكهف
١٩٤٦ ط ١ ، ١٩٦٠ ط ٢	● عصقور من الشرق
١٩٥٠	● يجماليون
١٩٥٠	● سليمان الحلبي
١٩٥٠	● الملك أوديب
١٩٥٠	● مهر الجنون
١٩٥٠	● عرف كيف يموت
١٩٥٠	● المخرج
١٩٥٠	● بيت النمل
١٩٥٠	● الزمار
١٩٥٠	● براكسا أو مشكلة الحكم
١٩٥٠	● السياسة والسلام
١٩٥٠	● الشيطان في خطر



توفيق الحكيم  
للشبان سيف وانس

- بين يوم وليلة ١٩٥٠
- الساحرة ١٩٥٣
- العشي الهاديء ١٩٥٤
- أريد أن أقتل ١٩٥٤
- دقت الساعة ١٩٥٤
- لو عرف الشباب ١٩٥٤
- الكنز ١٩٥٤
- رحلة إلى الغد ١٩٦٠
- الموت والحب ١٩٦٠
- عدالة وفز، ١٩٦٠

#### ب - في الانجليزية :

- شهر زاد ١٩٤٥ ط ١ ، ١٩٨١ ط ٢
- يوميات نائب في الأرياف ١٩٤٧
- محمد ﷺ ١٩٦٤
- باطالع الشجرة ١٩٦٦
- الشهيد ١٩٦٨
- مصير صرصار ١٩٧٣
- كل شيء في مكانه ١٩٧٣
- السلطان الحائر ١٩٧٣
- نشيد الموت ١٩٧٣
- عودة الوعي ١٩٧٩
- الملك أوديب ١٩٨١
- سليمان الحلبي ١٩٨١
- السباسة والسلام ١٩٨١
- شمس النهار ١٩٨١
- الطعام لكل قم ١٩٨١
- الأيدي الناعمة ١٩٨١
- شاعر على القمر ١٩٨١
- المورطة ١٩٨١
- عودة الروح ١٩٨٣

#### ج - في الاسبانية :

- أهل الكهف ١٩٤٦
- أنشودة الموت ١٩٥٣
- يوميات نائب في الأرياف ١٩٥٥
- بين يوم وليلة ١٩٦٣

#### د - في الإيطالية :

- أهل الكهف ١٩٤٥
- بيت التمل ١٩٦٢
- السلطان الحائر ١٩٧٣

#### هـ - في الألمانية :

- يوميات نائب في الأرياف ١٩٦١
- المرأة التي غلبت الشيطان ١٩٧٦

#### و - في الروسية :

- عودة الروح ١٩٣٥
- يوميات نائب في الأرياف ١٩٦٢

### ٣ - من أقواله

[ ... لو أن أديب النحوي من العرب القدامى قد تنبها لما في القرآن الكريم من الجمال القصص . مما يعد أساساً لفن القصة . . لأصبحت اليوم أساتذة هذا الفن الروائي ] .

#### من كتاب : زهرة العمر

[ ... وصلت في عام ١٩٨٢ فوجدت أن ديني ، وهو الإسلام ، وهو جزء من النظام الكون قائم على التعادلية . ورأيت أن ما يمكن جعله أساساً لفلسفة عربية إسلامية هو ما نشأ من عقيدتنا التي تقول للإنسان أن يعيش في الدنيا كأنه يعيش أبداً ، ويعمل للأخرة كأنه يموت غداً ] .

#### من كتاب : الإسلام والتعادلية

[ ... إن من فضائلنا - نحن الأديين - أننا استطعنا أن نصنع الجمال في معاملتنا البشرية . . . ولم تكف مثل بقية عناصر الطبيعة بأن ننظم نفياً في تشييدها العام وحركة في رقصتها الكبرى ] .

#### من كتاب : راقصة المعبد

[ ... نعم . . . حدث هذا الانقلاب . . وقد جاهد مصطلح اجتماعي هو « قاسم أمين » طول حياته من أجل هدم قضبان « الحريم » المادي . . . وقد نتجت صيحته . . . وكسرت المرأة قيودها المادية ، وظهرت في المجتمع على صورة شبيهة متحضرة . . . فقرحت وتلكها الزهو وظلت أنها بلغت النهاية . . . ولكن للأسف ! . . انتضح لمين أنها مازالت تزحف في قيد آخر لم تلتفت إليه . . . قيد يحتاج إلى صيحة أخرى من قاسم أمين آخر يتم الرحلة ! . . أن المرأة المصرية قد خرجت حقيقة من سجنها المادي ولكنها مازالت رهينة سجنها الروحي ] .

#### من كتاب : حمار الحكيم

[ ... إن كليهما يهضم من مشكلة واحدة هي ذلك القيس العلوي الذي يملك الإنسان بالراحة والصفاء والأيان . وإن مصدر الجمال في كليهما هو ذلك الشعور الذي يهضم نفس الإنسان من أجل هذا كان لابد للفن الأدي أن يكون كالآثر اللبني قائماً على قواعد الأخلاق ] .

#### من كتاب : فن الأدب

[ ... بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية . . كانت مصر لم تزل على ما هي عليه ، من حيث مجتمعا السياسي ، الذي جعل أي تقدم نحو مصيرها المنشود غير ممكن . . بل لقد ساء الحال . . فالملك فاروق جعل يتاجر بالوزارات ويلعب بالحكومات المتعاقبة ، كما هو معروف في ذلك العهد . . والآنجليز المتصرفون في تلك الحرب لم يظهر منهم أي استعداد لأي تغيير في موقفهم من مصر . . وكانت حرب فلسطين مع إسرائيل قد انتهت بغير نصر ، وقيل أن الأسلحة المصرية الفاسدة كانت هي أيضا من عوامل وأثار الفساد العام . . وأصبح ذلك النظام الذي قيل أنه « ديمقراطي » وكشف عما كنت أسماه في بعض كتاباتي في ذلك العهد « الديمقراطية الزيفة » . . ولكن مع ذلك لم أستطع تصور نهاية لهذا النظام . . ولا تحيل الطريقة التي يتم بها ما سبق أن تجنيته وتنبأت به في مقدمة النظم الأولى من كتاب « شجرة الحكم » الذي صنت عام ١٩٤٥ وما نشرته صراحة من ضرورة مجيء « ثورة مباركة » بهذا الاسم . . كي تطيح بهذا الزيف لذلك النظام الذي كانت مصر تعيش فيه دون أمل في أي تقدم ، بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بانتصار المحتل ليلادنا .

ونجاة تحدث المجزة من حيث لا أنتظر . . حدث ذلك في يوم الأربعاء ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ] .

#### من كتاب : شجرة الحكم السياسي في مصر

[ ... كذلك الحال في ثورة يوليو ١٩٥٢ فقد أدت مهمتها باعتلاء زعيمها رئيساً للجمهورية واستقرار هذا النظام الذي جعل رئاسة الجمهورية رئاسة مطلقة . . هذا النظام الدكتاتوري في جوهه وحقيقته هو الذي هزته الهزيمة هزاً وصفه الرئيس بأنه شرخ . . وكان طبيعياً أن يتسع الشرخ ويهار النظام . . وما حدث بعد ذلك حتى اليوم يعتبر من قبيل التقلصات العصبية المتعاقبة أو يعتبر من قبيل الدوار الذي يصاحب الوحم إيلذاناً بجيلاد مصر جديدة ] .

#### « من كتاب : هودة الوحي »

[ ... إن أقرب السبل إلى إحادة حسن الظن بالأعلاق والمثل العليا هو وجود المثل بالفعل ! هو ظهور رجل واحد ومثل واحد حتى نراه بأعيننا ونسمع صوته بأذناننا ونلمسه بأيدينا ونبته بأفئدتنا ! ولكن . . هل كل مجتمع قدير على إخراج مثل هؤلاء الرجال . . أو أن أولئك لا يظهرون إلا في مجتمع يبينهم للظهور ؟ ] .

#### « من كتاب : حماري وعصاي والآخرين »

[ ... لا ريب أن العقيلة المصرية قد تغيرت اليوم بعض التغيير ! . . ولكن كيف تغيرت ؟ . . هذا هو موضوع الكلام . . إن شئون الفكر في « مصر » حتى قبيل ظهور الجبل الموجود كانت مقصورة على المحاكاة والتقليد ؛ وجاء الجبل الجديد فلذا هو أتم روح جديد ، وأمام عمل جديد . . لم يعد الأدب مجرد تقليد أو مجرد استمرار للأدب العربي القديم ، في

روحه وشكله ، وإنما هو إبداع وخلق لم يعرفها السلف ، وبدت الذاتية المصرية واضحة ، لا في روح الكتابة وحدها بل في الأسلوب واللغة أيضاً . . . لقد بدأنا نعى ونحس وجودنا . . . وأول مظاهر الوعي شخصية الأسلوب ، واستقلال طريقة التعبير وما يتبعها من ألفاظ وأخيلة . . . كل هذا أصبح اليوم جلياً معروفاً ، ولم أكتب هذه الصفحات من أجله فحاجة مصر إلى الاستقلال الفكري أمر لا نزاع اليوم فيه ، ولقد مضى الكلام في هذا ، أما الأمر الذي يحتاج إلى كلام هو معرفة مميزات الفكر المصري ! معرفة أنفسنا حتى نتبين جليتنا مهمته . . . لقد فهمنا مميزات الأسلوب والشكل ، وما فهمنا بعد جيداً مميزات النفس والروح ! [ . . . ]

#### « من كتاب : رحلة بين عصرين »

[ « هناك تعارض بين العلم والايمان ، بين الفكر والعمل ، بين القلب والعقل ، بين الحرية الانسانية والإدارة الالهية بين الحكمة والقدرة ، بين الفن والحياة ، على أنه لا توازن ولا تعامل في الحياة بغلبة أحد الطرفين على الآخر . إن مأساة الغرب هي اختلال التوازن لمصلحة طرف واحد هو العلم وهو العمل وهو العقل . . . » ]

#### « من كتاب : التعادلية »

[ « كثيراً ما يغلط الناس أمر نظرق وعلاقى بالمرأة ، وأهم يتهمونى أحياناً بالتناقض أو يرون أن أحمل عليها مرة وأشيد بذكرها مرة أخرى . والحقيقة أني في كلا الجانبين أعتقد ما أقول » ]

#### « من كتاب : تحت شمس الفكر »

[ « لقد كانت فجيعة لأي المسكين أنه كان يسمع ويرى أن أنسى صنتيكمعام ، وانحسر في زمرة الممثلين أو أولئك الذين يسمونهم هتلمنا ) للشخصياتية والحق أنهم في مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة » ] .

#### « من كتاب : زهرة العمر »

[ « الرأي في أن الحوار ملكة راجع إلى صفته الضرورية له وهي التركيز والابجاز والاشارة التي تفصح عن الباطن واللمحة التي توضح المواقف . . . الحوار إذن كالشعر : استمداد طبيعي يميل إليه أولئك الذين يميلون إلى الاقتصاد . . . ذلك أن ألد أعداء الحوار ، الاطالة والحشو . . . (ومبارات الحوار ) عملة بمختلف الماهم . ففيها أخبار بحادثة . وفيها تكوين لشخصية وفيها خلق بلو ، وفيها تلوين لروح منظم أو مفرح » ] .

#### « من كتاب : فن الأدب »

[ « ما من شك أننا يجب أن نحمل رسالة التقدم والحرية والنضال في سبيل شعوبنا العربية على نطاق أوسع وبوسائل أفضل وبفن أروع . وقد يكون علمنا حتى اليوم هو اهتمامنا بتجديد وإدخال القوالب الأوربية وحل المشكلات الفنية » ] .

#### « من كتاب : أدب الحياة »

[ « . . . يظهر أن الحروب وما تثيره في الأمة من هزات اجتماعية ترغم المشتغل بالفن على الاستقام من هذا النبع ، وتدفعه إلى الاستنجاع ما يضطرب فيه هذا المجتمع . . . هكذا كان الحال أيضاً بالنسبة إلى الحرب العالمية الأولى . . . وقد كان المجتمع المصري وقتئذ يهتز لأمرين الخلاص من الاحتلال والتخلص من الحجاب . . . في ذلك العهد دفعت تلك الهزة حوالى ( ١٩١٨ - ١٩١٩ ) إلى كتابة قصة تمثيلية اسمها « الضيف القليل » ترمز إلى معنى الاحتلال في صورة عصرية اقتصادية . فقد كانت تدور حول حمام يهبط عليه ذات يوم ضيف ليقم عنده يوماً فمكث شهراً . . . وما نفعت في الخلاص منص حيلة أو وسيلة . . . وكان المحامي يتخذ من مكنته مكتباً لعمله . . . فما أن ينفل لحظة أو يتغيب ساعة ، حتى يتلقف الضيف الرفضين من الموكلين ليجدد فيوجههم أنه صاحب الدار ، ويقضى منهم ما يتيسر قبضة من مقدم الأتعاب فهو احتلال واستغلال ، وادعاهما يؤدي دائماً إلى الآخر » ] .

#### « من كتاب : مسرح المجتمع »

[ « في حيان الفتيه جانب مجهول أردت ألا أعترف به ، ورأيت أن أقصيه وأن أسدل الستار عليه ، لأنه في نظري اليوم لا يتصل بأحد ولا يجوز أن أدخله في عداد عمل وذلك هو عهد اشتغال بكاتبه القصص التمثيل للفرقة عكاكشة حوالى سنة ١٩٣٢ » ] .

#### « من كتاب : من البرج العاجي »

[ « إن الأدب المعري الحديث ليس الا استمراراً لحركة التجديد التي قام بها الجاحظ في القرن الثالث الهجرى ، على الرغم من انتكاسه أحياناً ووقوعه في الانحطاط والتقليد في فترات تخللت هذا الزمن الطويل ، وعلى الرغم ما قيل من تأثره الأعمى بالأدب الغربي في العهد الأخير ، فهذا التأثير الذي لاحظته بعض السطحين من المستشرقين ما تعدى الشكل والمظهر واللباس ، وهو أمر طبيعي في تاريخ أدب كل الأمم . فإن الرداء الخارجى ملك مشاع للحضارة الغالبة في أي عصر من العصور ، ولكن الاختلاف يكون في الجوهر والطابع والاحساس ، وما فقد الأدب المعري قط روحه وتفكيره واحساسه على مدى الأحقاب ، سواء وقف أو سار ، جدد أو تطور » ] .

#### « من كتاب : الملك أو ديب »

## ٤ - أهم ما كتب عنه

- إبراهيم درديري . القصص اللغني في مسرح الحكيم . القاهرة : دار الشعب ، ط ٢ ، ١٩٧٥ .  
 أحمد عبد الرحيم مصطفى : توفيق الحكيم .. أفكاره وآثاره . القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٥٢ .  
 أحمد عثمان ( دكتور ) . المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ .  
 أحمد محمد عطية . توفيق الحكيم اللاتمتى . القاهرة : دار الموقف العربي ، ١٩٧٩ .  
 إسماعيل آدم ( دكتور ) ، إبراهيم ناجي ( دكتور ) . توفيق الحكيم . القاهرة : مكتبة الآداب ، ط ٢ ، ١٩٨٤ .  
 جورج طرايشي : لعبة الحلم والواقع . دراسة في أدب توفيق الحكيم . بيروت : دار الطليعة ، ١٩٧٢ .  
 رمسيس عوض ( دكتور ) . توفيق الحكيم الذي لا نعرفه . القاهرة ، ١٩٧٤ .  
 ماذا قالوا عن « أهل الكهف » . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .  
 زغلول سلام ( دكتور ) . توفيق الحكيم .. الأدب والفنان . الخرطوم : الجامعة الشعبية ، ١٩٥٩ .  
 علي الراعي ( دكتور ) . توفيق الحكيم . فنان الفرجة وفنان الفكر . ( سلسلة الهلال ) . القاهرة : دار الهلال ، ١٩٦٩ .  
 غالي شكري ( دكتور ) ثورة المنزل . بيروت : دار ابن خلدون ، ١٩٧٣ .  
 فؤاد دوازة . مسرح توفيق الحكيم ج ١ . المسرحيات المفقودة . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .  
 مسرح توفيق الحكيم ج ٢ . المسرحيات السياسية . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ .  
 فتحي العشري . كهف الحكيم ( سلسلة كتابك ) . القاهرة : دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٨٠ .  
 فتحي الأبياري . عشرة آلاف خطوة مع الحكيم . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .  
 كمال الملائح . الحكيم بخيلا . القاهرة : للكتب المصرية الحديث للطباعة والنشر ، ١٩٧٣ .  
 محمد السيد شوشة . توفيق الحكيم في قصصه ( سلسلة أخبار اليوم ) . القاهرة : أخبار اليوم ، ١٩٨٢ .  
 محمد هودة . الوعي المفقود . القاهرة : دار الموقف العربي ، ١٩٧٥ .  
 محمد مندور ( دكتور ) . مسرح توفيق الحكيم . القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ط ٣ ، ١٩٧٩ .  
 محمود أمين العالم . توفيق الحكيم .. مفكراً وفناناً . القاهرة : دار شهادي ، ط ٢ ، ١٩٨٥ .  
 إبراهيم حمادة ( دكتور ) . من حصاد الدراما والنقد « توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي » . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ .  
 أنور المعداوي : نماذج فنية من الأدب والنقد « توفيق الحكيم وشخصيته الفنية » القاهرة : مكتبة مصر ، بدون تاريخ .  
 جورج الطرايشي . رجولة وأثوة « عصفور من الشرق ، أو هجاء الغرب بتأنيته » . بيروت : دار الطليعة ، ١٩٧٧ .  
 رجاء النقاش . أدباء معاصرون « مصر في أدب توفيق الحكيم » . ( سلسلة الهلال ) القاهرة : دار الهلال ، ١٩٧١ .  
 صلاح عبد الصبور . ماذا يبقى منهم للتاريخ « توفيق الحكيم » . القاهرة : دار الثقافة العربية للنشر والتوزيع ، ١٩٦١ .  
 عبد القادر القط ( دكتور ) في الأدب المصري المعاصر « المسرح الذهني عند توفيق الحكيم » . القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٥٥ .  
 عبد المحسن طه بدر ( دكتور ) تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٨ « عودة الروح وتوفيق الحكيم » : القاهرة : دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٦٨ .  
 علي الراعي ( دكتور ) . دراسات في الرواية المصرية « عودة الروح » . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .  
 يحيى حقي : فجر القصة المصرية « توفيق الحكيم » . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٥ .



دراسة

ولكن حين ينتهي الفأري من المسرحية بعد قراءة المقدمة يجد عدة أسئلة تطرح نفسها بالتحاش على ذهنه : هل يكفي أن تتردد في ثنايا المسرحية مقاطع من أغنية شعبية أو من نشيد « السبوح » لنقول بأنها تستلهم فننا الشعبي ؟ وهل يتأثر معنى ومبنى المسرحية لو حذفنا هذه المقاطع ، بل وعملنا أغنية واطالع الشجرة ، التي تشير إليها المسرحية في عنوانها غاما ؟ ألا تنتمي المسرحية بدرجة كبيرة في موقفها الفكري ونتاجها اللغوي والدرامي الى تيار مسرح العبث ؟ وألا يمكننا اعتبار كل ما جاء في المقدمة بخصوص « فننا الشعبي » محاولة لتبرير استخدام هذا الشكل المسرحي الغريب غاما الذي يستند الى أساس من الفلسفة الوجودية ؟

إن الفن الشعبي عامية ، والمصري خاصة ، يفصح عن رؤية كلية للوجود تعتمد على الحس لا المنطق العقلاني وتتفق منها فكرة اغتراب الانسان في الكون أو عداء الكون للانسان أو عبثية الوجود .

## ياطالع الشجرة

## بين العبث وفننا الشعبي

د . نهاد صليحة



في مقدمته لمسرحيته ياطالع الشجرة<sup>(١)</sup> يصف تولى الحكيم المسرحية بأنها تمثل نوعا من المسرح يختلف عن الواقعية الفكرية ، ويستلهم فننا الشعبي ، ويسميه « مسرح اللاواقعية الشعبية الفكرية » ( ص - ٢٠ ) فهو لا واقعي لأنه يعبر عن الواقع بغير الواقع ( ص - ١٥ ) ، وهو شعبي لأنه يستلهم أساليبنا الشعبية في الاتجاهات الفنية المختلفة ( ص - ١٨ ) التي تتضمن « السريالية وما فوق الواقعية » ( ص - ١٦ ) ، وهو فكوري لأنه يسعى إلى استخراج « فننا الشعبي » أساسا فكريا حتى عندما لا يريد الفن الشعبي أن يقول شيئا ( ص - ٢١ ) .

وعند هذا الحد يدرك الفأري أن تولى الحكيم يصعد تجربة جديدة تسمى إلى تحوير ما أسماه بـ « المجازية الفكرية » التي مارسها في « شهر زاد » و « أهل الكهف » و « سليمان الحكيم » لتتراكب التيارات الفنية الحديثة ، فبدلا من استلهم التراث لإنشاء موقف درامي يمثل مجازا للواقع ويمجد قضية فكرية أو فلسفية ، سيحاول في تجربته الجديدة أن يستلهم الفن الشعبي ( خاصة في جانبه اللاواقعي ) لإنشاء موقف لا واقعي يمثل أيضا مجازا للواقع ويمجد رؤية فلسفية أو فكرية .

لكننا نجد توفيق الحكيم يقول في مقدمته (ص - ٢٥) في معرض الحديث عن المسرحية والفن المسرحي عامة :

المسرحية « كون ، والانسان واقف فيه يتكلم ويحاور ويسأل ويجيب أو يريد أن يجيب .

وموقف الانسان في الكون موقف عجيب انه يريد دائماً أن يتكلم وأن يسأل وأن يتلقى جواباً .

فلذا صمت الكون عنه فالسويل للكون .. انه يبدو عندئذ عبثاً من العبث في نظر هذا الانسان ، المسمى أحياناً « البير كامي » وأحياناً أخرى أسماء أخرى كثيرة في مختلف البلاد واللغات ... أنهم على استعداد دائماً لتحطيم هذا الكون أو تحطيم أنفسهم إذا لم يجدوا عنده الجواب الصريح ... ولكن الكون لا يتحطم إلا في نظره . إنه قائم دائماً لا يقول شيئا ، وهو مع ذلك يقول كل شيء .

إن هذا الموقف العبثي الذي تناوله البير كامي في كتابه أسطورة سيزيف (١٩٤٢) والذي يشير إليه الحكيم هنا صراحة يمثل الأساس الفكري لمسرح العبث (١) . أما « لا واقعية » فننا الشئ الذي يتحدث عنها الحكيم فلا تكاد تختلف - كما تظهر في المسرحية - عن العبثية اللغوية (Verbal nonsense) التي نجدها في تراث الأدب الشعبي الغربي - خاصة في أشعار الأطفال - والتي رصدها (مارتن إسلن) في الفصل السابع من كتابه مسرح العبث تحت عنوان « تراث العبث » في محاولة لتأصيل هذا الشكل المسرحي الجديد (٢) -

تري هل استلهم الحكيم فكرة استخدام أغنية « ياطالع الشجرة » من حديث إسلن أو غيره من علاقة هذا النوع من الأدب الشعبي الشفاهي الذي يعتمد على الخلط اللغوي بمسرح العبث ؟ كذلك فإن الرموز الرئيسية التي يستخدمها الحكيم في المسرحية - مثل الشجرة المستحيلة التي هي في آن واحد شجرة الحياة أو الخلود وشجرة المعرفة - تنكس في علاقتها بالزواج والزوجة والأبنة أو الثمرة ظلالاً تخيلها إلى إطار المعتقدات والطقوس والأساطير الوثنية القديمة الخاصة بالأصحاب والتضحية بالحياة البشرية ، وهو إطار تراثي إنساني عام وعلى لا يقتصر على « فننا الشعبي » كما أن شئ شعبي لامة بعينها ، ويستخدم بكثرة وإلحاح ليسا يسميه الحكيم بالأدب الرسمي .

لقد كان الحكيم يرى « أن مسرحنا الحاضر لم يزل في حاجة ماسة إلى الفن الواقعي إلى سنوات عديدة مقبلة ( المقطعة - ص - ١٩ ) . فهل كان كل حديثه عن « لا واقعية فننا الشعبي » وعن « دواعي النهضة التي تقضي بأن تكون كل أنواع الفن في المسرح وغيره متمثلة لدينا » (ص - ١٩) وعن « اللا واقعية الشيعية الفكرية » مجرد محاولة ليبر لنفسه وللجمهور اتجاهه إلى نمط مسرحي جديد كان يرى أنه ينبغي أن يمارس في أضيق الخلدود ؟ (ص - ١٩) .

وهما يزيد من بلبلة القارئ الذي يحاول أن يتتبع مقدمة الحكيم في فهم أو توصيف المسرحية أنه يجده في موضع من المقدمة يقاترها بمسرحيته شهر زاد فيقول : « أن سررت فيها على طريقي في « شهر زاد » رسالة وفائق ووسط سلام ، بين المنطقة الشعبية والمنطقة الرسمية (ص - ٢٩) وذلك رغم الاختلاف الواضح بين المسرحيين ، ثم يقول في موضع آخر عن هذه التجربة : « لكن ... عندما أريد استلهم فننا الشعبي في مسرحية ، فإن الأمر يختلف قليلاً ... ( عن استلهامه في الفن التشكيلي ) ... فالمسرحية لا بد أن تعمل معنى ولا يكنى فيها المعنى الدخيل في ذات تشكيكها (ص - ٢٤) وقد يصدق هذا الرصف على عدد كبير من مسرحيات الحكيم . لكنه لا يصدق على مسرحية « ياطالع الشجرة » بالذات التي يكمن معناها في ذات تشكيكها والتي لهذا السبب تعد من أفضل مسرحياته من ناحية البناء الفني .

إن مقدمة الحكيم لمسرحية « ياطالع الشجرة » تثير التساؤلات التي طرحناها آنفاً واعتقد أن الطريقة الوحيدة التي تشكلها للاجابة على هذه التساؤلات هي تحليل المسرحية نفسها ، فبعد رحيل الحكيم لم تبق سوى أعماله تتحدث عن نفسها وتجادل بعضها البعض .

## قراءة تحليلية في ياطالع الشجرة :

إن القارئ لمسرحية « ياطالع الشجرة » يسترعى انتباهه لأول وهلة كثرة علامات الاستفهام . ففي الثمان صفحات الأولى فقط نجد ما لا يقل عن ٤٨ علامة استفهام . وتستمر علامات الاستفهام وتتوالى وتتوالد وتكثر حتى نهاية المسرحية بصورة لم

نشدها في مسرحية أخرى حتى تبدو المسرحية للعين وكأنها علامة استفهام كبيرة ، وكأنها سؤال طويل مستمر أبدي .. فلاسفة في المسرحية لا تولد الاجابات . بل أسئلة أخرى حتى يفرض البطل في بحر من الأسئلة التي لا تقدم لها المسرحية إجابة على مستوى التصريح ولا يبقى من المسرحية على هذا المستوى - مستوى السؤال الصريح الذي يتطلب إجابة صريحة - سوى حقيقة السؤال واستحالة الجواب .

إن صيغة السؤال هي الصيغة اللغوية المهمة في المسرحية ، وهي صيغة تتكرر على مستوى التشكيل الدرامي في الصيغة المسرحية التي اختارها الحكيم وهي صيغة المسرحية البوليسية فالمسرحية تشبهها ( اللذين يشكلان معا مفارقة ساخرة على المستوى الواقعي هي مفارقة البير/ المذنب ) تدور حول لغز اختفاء زوجة في غيبابا ثم في حضورها : فالجزء الأول يبدأ بالتحقيق مع الحامدة ثم الزوج حول اختفاء الزوجة وينتهي باتهام الزوج بقتلها واختفاء جثتها والقبض عليه وذلك دون أن نتأكد من حقيقة هذا الاتهام والجزء الثاني يبدأ بظهور الزوجة وبتمية الزوج وينتهي بقتل الزوجة واختفاء جثتها وطرح في بدايته سؤالاً ( أين كانت ؟ ) يولد بدوره سؤالاً في النهاية هو : أين ذهبت ؟ وفي كلتا الحالتين يظل السؤال دون جواب على مستوى التصريح .

وإذا كانت الأسئلة تشغل ما يقرب من نصف حوار المسرحية ، وتتجسد في الصيغة المسرحية للمألوفة ، وهي صيغة المسرحية البوليسية ، فإن الردود على هذه الأسئلة تشغل النصف الآخر . لكن هذه الردود ليست اجابات بل هي ردود تحيل القارئ الى عالم آخر لا يتزم بمفاهيم الثابتة المستقرة العقلانية التي تحكم عالم القصة والمسرحية البوليسية مثل مفاهيم الزمان المحدد والمكان والهووية الثابتة وقانون السببية . إن الاجابات المفترضة للأسئلة المطروحة لا تجيب عليها بل تحولنا عن البعد البليسي الواقعي الذي يفترض عالماً عقلانياً منطقياً مستقراً يمكن الوصول إلى الحقيقة بالادلة والقرائن والاستنتاج العقل إلى عالم نسبية الحقيقة في إطار سيولة الزمن وتداخلات الأمكنة وذوابع الموية . إن نمط التحولات الأساسي الذي يحكم حركة النص ويناه المعنى في مسرحية « ياطالع الشجرة » هو نمط التحول من البعد الواقعي إلى البعد







« سأقابلك عند المغرب » دون تحديد الساعة . ومن الجدير بالذكر أن هذا المنطق لا يقتصر على الريف المصري فقط ، بل نجده بين الريفين في كافة شعوب العالم .

انظر مثلا حديث مربية جوليت في مسرحية شكسبير حين تحاول تهديد سن جوليت عن طريق ربط فطامها بحادثة زوال شهيرة ( روميو وجوليت - الفصل الأول - المشهد الثالث - البيت ٢٤ ) . ونجد المحقق يتجاهل الإشارة المربية إلى السحلية ( التي تترك فائضا من القموص في نفس القارئ ، يجعله في آن واحد إلى المناطق الأخرى في النص التي ترد فيها السحلية وإلى الذاكرة الجماعية ليفتش عن دلالات هذا الحيوان الزاحف بحيث تبدأ هذه الكلمة في اكتساب دلالة رمزية ) - يتجاهل المحقق السحلية ويتنقل في سؤاله التل من غلط قياس الزمن الشائع بين المتعلمين إلى غلط قياس الزمن الريفي . لكن الخاتمة ترد على سؤاله « متى تعود السحلية إلى جحرها ؟ » بخطاب مبهم آخر يطرح احتماليين متساويين للتفسير حين تقول : « عندما

يظهر سبلى من تحت الشجرة » والتفسير الأول هو أن سيدها يظهر للعين بعد أن كان مختفيا في ظلال الشجرة ، وهذا هو المعنى الذي يختاره المحقق المنطقي المغفل لأنه يتسق ونغف خطابه « الحرق » الواقعي . أما المعنى الكائن الذي يترسب في ذهن القارئ ويجبره بعض الشيء ويحيله إلى داخل النص - خاصة إلى الوحدة التي تتمثل في قول الخاتمة بأن في أسفل الشجرة « المسكن العامر ... مسكن الشبيخة خضرة » - هذا المعنى هو خروج الرجل من باطن الأرض أو من رحم الشجرة - وهو معنى يتسم إلى إطار السحر والحرقاة والمعتقدات الوثنية . ويستمر المحقق في أمثاله « الحرفية » ويستمر الخاتمة في إجاباتها « الغامضة » حتى بداية الفقرة الحوارية فلجأيتها الأخيرة يمكن تفسيرها على المستوى الواقعي في إطار فكرة الزوجة المتسلطة التي « تقي » في كل شيء حتى في شروق وغروب الشمس . ولكن هذا التفسير يشترك مساحة فارغة يشغلها احتمال تفسير آخر يمتشي إلى إطار دلالات آخر ويشير إلى أن الزوجة قوة من قوى الطبيعة .

وتل هذه المتتالية الحوارية متتالية أخرى تلحور في معظمها على مستوى الخطاب الحرقوي وتتعلق بأمر واقعية وذلك حتى لا يضع البعد الواقعي البولييسي للمسرحية ولكن ما أن يتأكد هذا البعد حتى تبدأ متتالية

حوارية جديدة تلحور حول ابنة الزوجة وتتميز بالخطب اللغوي على مستوى الخطاب الحرقوي وهو غلط يخلق غموضا يتأكد حين تقول الخاتمة : « أنها تراها ولدت كل يوم » وتطرح هذه الجملة إطارين متساويين للتفسير : الأول إطار زمن الساعات والدقائق الذي يجعل معنى الجملة أن الزوجية مجنونة أو تمانى من وهم في الحاضر ( في ضوء التقسيم المنطقي للزمن إلى ماضى وحاضر ومستقبل ) . وإما الإطار الثاني فهو إطار الزمن النسبي الذي يحيل الجملة إلى خطاب غامض يكشف القارئ معناه الرمزي حين يقرأ في علاقته بوحدات خطافية أخرى في النص تؤكد فكرة سيولة الزمن . وتداخل الماضى والحاضر .

وبل ذلك حوار يحوي عددا من التوضيحات الواقعية حول الزوج وعمله في السكة الحديد ثم العناية بشجرة البرتقال ويولد الحوار على مستوى الخطاب الحرقوي ولكن شجرة البرتقال التي طرحت من قبل في سياق خطاب غامض تقضي إلى خطاب غامض آخر هو الشبيخة خضرة « في مسكنها العامر تحت الشجرة » ثم تعود مرة أخرى إلى الخطاب الحرقوي والتوضيحات الواقعية ولكن ما أن يتعمق البعد الواقعي البولييسي بعض الشيء حتى تشير الخاتمة بينها إلى ركن من أركان الفقرة وتصيح :

« هاهي سقى بيانه في ثوبها الأخضر الذي لا تغيره ... تجلس على كرسياها المتعاد » . ثم تظهر الزوجة بالفعل لترجم السياسة الحوارية السابقة إلى فعل مسرحي فنترى أمانتا على خشبة المسرح اطارين متجاورين لتفسير فكرة الزمن . فالصورة المسرحية يمكن تفسيرها في إطار الواقع بأنها استرجاع لأحداث ماضية تراها الخاتمة ، ولكن تجاهور الماضى والحاضر على خشبة المسرح يحقق إيهاما ( من خلال مفارقة الزوجة الغائبة الحاضرة ) يجعلنا في إطار تفسير جديد هو الزمن النسبي .

إن حوار الحكمي الذي ينتقل دائما بين الخطاب « الحرقوي » والخطاب المبهم يجعلنا طول المسرحية من البعد الواقعي البولييسي إلى البعد الرمزي الفلسفي - وإلى جانب الحوار نجد عددا من التحولات الدرامية الغامضة التي تؤكد تزامن الاطارين الواقعي والرمزي في التفسير منها :

١ - التحولات الاستعارية التي تنشأ من طريق تكرار كلمات معينة في سياقات مختلفة - مثل تكرار اللون الأخضر في الشجرة والشبيخة خضرة والزوجة التي تلبس دوما ثوبا أخضر وثوب الابنة الأخضر الذي تتسجبه الزوجة - أو عن طريق التجاور والتل الرمزي ، كأن يقول بشار مثلا : ثمار البرتقال : « ما السلي أسفلها »

ولا تسمعه بهانه لكنها تقول وهي مسترسلة في أفكارها عن ابنها « أنا التي أسقطتها » ويتجسّد عن التجاور أن تتخذ كلماتها صيغة الإجابة مما يحدث نوعاً من الاشتباك الاستعاري بين ثمرات الشجرة التي سقطت والابنة التي أجهضت ويتولد أيضاً ربط استعاري بين الزوجة والشجرة من ناحية أخرى .

٢ - التحولات على مستوى الشخصية المسرحية : تحول الدرويش من راكب فطار إلى ساحر إلى صوت القدر إلى المؤلف نفسه ، وتحول جثة الزوجة إلى جثة السحلية ، وتحول التهم إلى محقق والمحقق إلى متهم في إطار الصيغة الكوسيدية الثالثة - صيغة تابلو الأودار ( ص - ٥٩ الى ٦٤ مثلاً ) وتحول الزوج المتهم إلى المحقق مع الزوجة في الفصل الثالث .

٣ - تحولات على مستوى التشكيل المسرحي : في تزامن المكان والزمان الماضي مع المكان والزمان الحاضر هل خشية المسرح ( في مشاهد الزوجة بجوار النافذة وحديثها مع زوجها بعد اختفائها والزوج في القطار في الماضي داخل غرفة للعيشة الحاضرة واستدعاء الدرويش للشهادة في الماضي ) وفي مزج صيغة المسرح التي تقوم على الأعيام بصيغة « الميثامسرح » التي تؤكد طبيعة صيغة المسرح كلعبة ( كل ممثل يمثل لوازمه معه ) .

إن توفيق الحكيم يترجم من خلال تعارض الأطار المصغر للمنطق العقلاني ( الذي يتمحور في صيغة السؤال وصيغة المسرحية البوليسية ) والأطار العرفي الذي يقول بنسبية الحقيقة في ضوء سيولة الزمان والمكان أو ما أسماه برجسون بالهجومه ( continuum ) ، ( والذي تطرّحه الاجابات وبعض المتأاليات الحوارية وسلسلة التحولات اللغوية والمسرحية ) فكرة استحالة معرفة الحقيقة من خلال المنطق العقلاني المؤلف - وهي الفكرة التي طرحتها في المتكفّف الذي أوردناه من مقدمة المسرحية في بداية حديثنا والذي يتعلق بموقف الإنسان السائل من الكون الذي لا يبيح وهو يمسّد لنا أيضاً من خلال تحول الصورة المسرحية لتبيّن السحلية أسفل الصورة ( والتي تصبغ في نهاية المسرحية شجرة المعرفة والحياة معاً ) من منزل عامر في البداية تسكنه السحلية ويرعاه الزوج الذي لا يسأل ابداً - كما يقول للمحقق ( ص - ٧٤ ) والزوجة التي لا تعرف بالزمن ) الى

حفرة أو هوة واسعة تهدد الشجرة بالذبول ، ثم الى قبر يحوى جثة السحلية على يد المحقق أولاً ثم الزوج ثانياً في بحثهما عن اجابة معقولة منطقية لا تخفاه الزوجة في عالم تستحيل فيه المعرفة العقلانية - هذا التحول ليبت السحلية من بيت الى قبر تحت وطأة شمس العقل أو الفكر يمسّد فكرة عيشة يعود عهدها الى مسرحية « أوديب » لسوفوكليس التي تحمل « يا طالع الشجرة » غلالاً لها .

وينتهي الحكيم /الدرويش المسرحية بنكتة فاقعة عميقة المغزى تؤكد في آن واحد توحد الزوجة والسحلية ، وطبيعة الدرويش المرمزة فهو الغائب /الحاضر في وقت واحد ، وتلخص في بيتها كنكتة السياسة الثابتة الأساسية التي ينتهجها الحكيم في المسرحية وهي تعارض أطر الدلالة لتحويل اختطاف الواقع أو الحرق إلى خطاب مبهم أو رمزي . أن الدرويش حين يعلم بموت السحلية يصيح وكأنه سمع موت انسان : « إنا لله وإنا إليه راجعون ... الى ذاهب الى مكتب التلغراف . ارسل اليك برقية تعزية ! » ( ص - ٧٠٩ ) .

وأجسد من القراءة السريعة السابقة لا أرى تبريراً لا استخدام الأغنية الشعبية التي يشير اليها عنوان المسرحية ولا اعتقد أن حذفها أو حذف أشدود « برجالاتك » كان ليؤثر في بنية المسرحية ولا لاثبات كنهك لا أجد ما يبرر قول توفيق الحكيم بأنه استخدم أو استلهم فننا الشعبي معنى أو تشكيلا فالتشكيل يذكّرنا بمسرح العبث الذي يبدأ بمحقوق واقعي عاوى يتحول تدريجياً إلى موقف فانتازي يحمل بعداً رمزياً ، والمعنى النهائي الذي تنصّب عنه بنية المسرحية الرمزية يحيل إلى التفسير العبثي لأسطورة أوديب وأسطورة سينيف . أما الدرويش والشخية خضرة فقد يمتدّان إلى الفن الشعبي بصورة عامة لكنها لا يميلان من الفن الشعبي المصري سوى الاسم فالسحلية كان يمكن أن تسمى خضرة فقط دون « شخية » ولا تتأثر دلالاتها أو وظيفتها في المسرحية ، أما الدرويش فهو رمز شفاف للقدرة التي يعجز الإنسان عن فهمها والتي تجعل كل محاولاته ونواياه العقلانية عبثاً في عبث ، ولا يهم الاسم في هذه الحالة ، اللهم إلا إذا أسمىته الحكيم نفسه . . فهو استعارة واضحة للمؤلف .

إن الحكيم يؤكد من البداية الاطار الميثامسرحي لمسرحيته - أي حقيقة

المسرحية كمسرحية . . فكل « شخص في المسرحية » كما يقول في إرشاداته . . يظهر حاملاً بيده أثارته ولوازمه ويخرج بها بعد الانتهاء منها ( ص ٣٧ ) . والانسان الوحيد في هذه المسرحية الذي يعلم ما سيحدث هو الدرويش مما يحول الدرويش الى استعارة للمؤلف . وهو واحد . وعن طريق الدرويش الذي يمثل عنصرًا ميتا مسرحي ( يحيل الى اللعبة المسرحية نفسها والى المؤلف باعتباره صانع اللعبة ) ، وعصرنا رمزياً ( القنبر ) في آن واحد ، يعمّق الحكيم نطاقاً استعارياً واعياً بين المسرحية والحياة ليقول في النهاية - كما قال كمبرس على لسان ماكيت من قبل بأن الحياة مسرحية عيشة .

إن الدرويش /الحكيم يرحل في النهاية عن خشبة مسرح الحياة عن المسرحية البوليسية العيشة التي لن يحل لغزها ابداً ، تاركا بظلة وحده مع أحلامه المجنونة بالخلود والمعرفة ، وتساؤلاته التي لا تنتهي ، وشبح جريته الأبدى أو ذنبه « الوجودي » . ترى هل يرسل اليه حقا . . . الينا جميعا برقية تعزية ! ؟

## الهوامش

( ١ ) النص المشار إليه والذي يحوى المسرحية والمقدمة هو النص الذي طبعته المطبعة المنوفية تحت اشراف مكتبة الآداب عام ١٩٦٢ .

( ٢ ) انظر :

Martin Esslin, *The theatre of the Absurd*, Penguin Books, 1983, p. 18.

( ٣ ) انظر :

Ibid, pp. 327-398.

( ٤ ) انظر :

Tzvetan todorov, *symbolism and Interpretation*, translated by catherine porter, Cornell University Press, Ithaca , New yark , 1986 , p. 29.

( ٥ ) انظر :

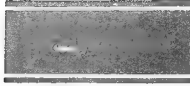
Ibid , p. 30-31.

( ٦ ) انظر :

Ibid. p. 30

( ٧ ) انظر :

Ibid., pp. 53-56.



## رسائل توفيق الحكيم إلى أ. د. سامي سباع (وفاة حسنة)



## توفيق الحكيم وحوار حول مسرحية « محمد »

الأب الدكتور : جورج شحاتة قنواتي

لقد كان لوفاء كاتينا العظيم توفيق الحكيم صدى مدوّ في جميع الأوساط المستترة في البلاد العربية بل في بعض أوساط الغرب حيث أن عدداً من مسرحياته قد حظيت باعجاب القراء والمستمعين لبرامج الإذاعة . أتذكر أن منذ عشرين سنة عندما كنت في مونتريال عاصمة كندا أستمع إلى الإذاعة باللغة الفرنسية ، فوجئت بصوت المذيع يعلن أن الإذاعة ستذيع مسرحية شهر زاد للكاتب المصري الشهير توفيق الحكيم .

وقد خصّص عديد من المستشرقين في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا وأمريكا بحثاً مطوّلة لدراسة مسرحياته ومذهبه الأدبي وفلسفته . إذ أن توفيق الحكيم لم يكن فقط بافتان الموهوب ، خالق مسرحياته الخالدة ، بل كان أيضاً مفكراً أصيلاً لا يميّز الشخص بالالفلسفة بل كرجل ذى ذكاء مرهف وقلب ناهض بالمواقف النبيلة ، ينظر إلى الحياة في مختلف مظاهرها ومشاكلها ، الحياة الشخصية وحياة الأسرة والحياة الاجتماعية ومشكلة الحكم والسلطة والعدل ومهمة المفكرين في توجيه المكلفين بإدارة الدولة .

وبطبيعة الحال ، كان للمسائل الدينية ومشكلة الوصى والثبوة ، وبخاصة مصير الانسان بعد الموت ومشكلة البعث والخلود أثر عميق في تفكيره . وبعد وفاة ابنه الوحيد في ريعان شبابه ، كادت هذه المسائل تستأثر على تفكيره ورأياته في صفحات الأهرام يناجي الله سبحانه وتعالى ويخبري معه حواراً بأسلوبه الدرامي الوحيد ، وجعل الله يجيب عليه ويناقشه ويجلّ مشاكله ، الأمر الذي أثار عليه غضب بعض رجال الدين الذين لم يفهموا منهجه الدراسي . وقد أزعجت كل الإعجاب بشجاعته وذكائه وعمق تفكيره عندما صمد بكل ثبات أمام حفنة من ممثلي الفكر التقليدي الذين لم يفتح لهم الاطلاع المعمن في الثقافات الغربيّة آفاق الأدب المجازي حتى في المواضيع الأكثر دقة المتصلة بالله والوصى والاخريات .

لقد استطاع توفيق الحكيم ، بدون أي سماس حرمة القيم المقدسة ، أن يعالج هذه الأمور ، وبخاصة حاجة الانسان خلف المؤمن إلى أن يتحدث مع خالقه ، وأن يجد لديه الحنان والمحبة التي يبديها الأب الرحيم نحو أبنائه



[illegible]

١٦٠  
١٦١  
١٦٢  
١٦٣  
١٦٤  
١٦٥  
١٦٦  
١٦٧  
١٦٨  
١٦٩  
١٧٠  
١٧١  
١٧٢  
١٧٣  
١٧٤  
١٧٥  
١٧٦  
١٧٧  
١٧٨  
١٧٩  
١٨٠  
١٨١  
١٨٢  
١٨٣  
١٨٤  
١٨٥  
١٨٦  
١٨٧  
١٨٨  
١٨٩  
١٩٠  
١٩١  
١٩٢  
١٩٣  
١٩٤  
١٩٥  
١٩٦  
١٩٧  
١٩٨  
١٩٩  
٢٠٠  
٢٠١  
٢٠٢  
٢٠٣  
٢٠٤  
٢٠٥  
٢٠٦  
٢٠٧  
٢٠٨  
٢٠٩  
٢١٠  
٢١١  
٢١٢  
٢١٣  
٢١٤  
٢١٥  
٢١٦  
٢١٧  
٢١٨  
٢١٩  
٢٢٠  
٢٢١  
٢٢٢  
٢٢٣  
٢٢٤  
٢٢٥  
٢٢٦  
٢٢٧  
٢٢٨  
٢٢٩  
٢٣٠  
٢٣١  
٢٣٢  
٢٣٣  
٢٣٤  
٢٣٥  
٢٣٦  
٢٣٧  
٢٣٨  
٢٣٩  
٢٤٠  
٢٤١  
٢٤٢  
٢٤٣  
٢٤٤  
٢٤٥  
٢٤٦  
٢٤٧  
٢٤٨  
٢٤٩  
٢٥٠  
٢٥١  
٢٥٢  
٢٥٣  
٢٥٤  
٢٥٥  
٢٥٦  
٢٥٧  
٢٥٨  
٢٥٩  
٢٦٠  
٢٦١  
٢٦٢  
٢٦٣  
٢٦٤  
٢٦٥  
٢٦٦  
٢٦٧  
٢٦٨  
٢٦٩  
٢٧٠  
٢٧١  
٢٧٢  
٢٧٣  
٢٧٤  
٢٧٥  
٢٧٦  
٢٧٧  
٢٧٨  
٢٧٩  
٢٨٠  
٢٨١  
٢٨٢  
٢٨٣  
٢٨٤  
٢٨٥  
٢٨٦  
٢٨٧  
٢٨٨  
٢٨٩  
٢٩٠  
٢٩١  
٢٩٢  
٢٩٣  
٢٩٤  
٢٩٥  
٢٩٦  
٢٩٧  
٢٩٨  
٢٩٩  
٣٠٠  
٣٠١  
٣٠٢  
٣٠٣  
٣٠٤  
٣٠٥  
٣٠٦  
٣٠٧  
٣٠٨  
٣٠٩  
٣١٠  
٣١١  
٣١٢  
٣١٣  
٣١٤  
٣١٥  
٣١٦  
٣١٧  
٣١٨  
٣١٩  
٣٢٠  
٣٢١  
٣٢٢  
٣٢٣  
٣٢٤  
٣٢٥  
٣٢٦  
٣٢٧  
٣٢٨  
٣٢٩  
٣٣٠  
٣٣١  
٣٣٢  
٣٣٣  
٣٣٤  
٣٣٥  
٣٣٦  
٣٣٧  
٣٣٨  
٣٣٩  
٣٤٠  
٣٤١  
٣٤٢  
٣٤٣  
٣٤٤  
٣٤٥  
٣٤٦  
٣٤٧  
٣٤٨  
٣٤٩  
٣٥٠  
٣٥١  
٣٥٢  
٣٥٣  
٣٥٤  
٣٥٥  
٣٥٦  
٣٥٧  
٣٥٨  
٣٥٩  
٣٦٠  
٣٦١  
٣٦٢  
٣٦٣  
٣٦٤  
٣٦٥  
٣٦٦  
٣٦٧  
٣٦٨  
٣٦٩  
٣٧٠  
٣٧١  
٣٧٢  
٣٧٣  
٣٧٤  
٣٧٥  
٣٧٦  
٣٧٧  
٣٧٨  
٣٧٩  
٣٨٠  
٣٨١  
٣٨٢  
٣٨٣  
٣٨٤  
٣٨٥  
٣٨٦  
٣٨٧  
٣٨٨  
٣٨٩  
٣٩٠  
٣٩١  
٣٩٢  
٣٩٣  
٣٩٤  
٣٩٥  
٣٩٦  
٣٩٧  
٣٩٨  
٣٩٩  
٤٠٠  
٤٠١  
٤٠٢  
٤٠٣  
٤٠٤  
٤٠٥  
٤٠٦  
٤٠٧  
٤٠٨  
٤٠٩  
٤١٠  
٤١١  
٤١٢  
٤١٣  
٤١٤  
٤١٥  
٤١٦  
٤١٧  
٤١٨  
٤١٩  
٤٢٠  
٤٢١  
٤٢٢  
٤٢٣  
٤٢٤  
٤٢٥  
٤٢٦  
٤٢٧  
٤٢٨  
٤٢٩  
٤٣٠  
٤٣١  
٤٣٢  
٤٣٣  
٤٣٤  
٤٣٥  
٤٣٦  
٤٣٧  
٤٣٨  
٤٣٩  
٤٤٠  
٤٤١  
٤٤٢  
٤٤٣  
٤٤٤  
٤٤٥  
٤٤٦  
٤٤٧  
٤٤٨  
٤٤٩  
٤٥٠  
٤٥١  
٤٥٢  
٤٥٣  
٤٥٤  
٤٥٥  
٤٥٦  
٤٥٧  
٤٥٨  
٤٥٩  
٤٦٠  
٤٦١  
٤٦٢  
٤٦٣  
٤٦٤  
٤٦٥  
٤٦٦  
٤٦٧  
٤٦٨  
٤٦٩  
٤٧٠  
٤٧١  
٤٧٢  
٤٧٣  
٤٧٤  
٤٧٥  
٤٧٦  
٤٧٧  
٤٧٨  
٤٧٩  
٤٨٠  
٤٨١  
٤٨٢  
٤٨٣  
٤٨٤  
٤٨٥  
٤٨٦  
٤٨٧  
٤٨٨  
٤٨٩  
٤٩٠  
٤٩١  
٤٩٢  
٤٩٣  
٤٩٤  
٤٩٥  
٤٩٦  
٤٩٧  
٤٩٨  
٤٩٩  
٥٠٠  
٥٠١  
٥٠٢  
٥٠٣  
٥٠٤  
٥٠٥  
٥٠٦  
٥٠٧  
٥٠٨  
٥٠٩  
٥١٠  
٥١١  
٥١٢  
٥١٣  
٥١٤  
٥١٥  
٥١٦  
٥١٧  
٥١٨  
٥١٩  
٥٢٠  
٥٢١  
٥٢٢  
٥٢٣  
٥٢٤  
٥٢٥  
٥٢٦  
٥٢٧  
٥٢٨  
٥٢٩  
٥٣٠  
٥٣١  
٥٣٢  
٥٣٣  
٥٣٤  
٥٣٥  
٥٣٦  
٥٣٧  
٥٣٨  
٥٣٩  
٥٤٠  
٥٤١  
٥٤٢  
٥٤٣  
٥٤٤  
٥٤٥  
٥٤٦  
٥٤٧  
٥٤٨  
٥٤٩  
٥٥٠  
٥٥١  
٥٥٢  
٥٥٣  
٥٥٤  
٥٥٥  
٥٥٦  
٥٥٧  
٥٥٨  
٥٥٩  
٥٦٠  
٥٦١  
٥٦٢  
٥٦٣  
٥٦٤  
٥٦٥  
٥٦٦  
٥٦٧  
٥٦٨  
٥٦٩  
٥٧٠  
٥٧١  
٥٧٢  
٥٧٣  
٥٧٤  
٥٧٥  
٥٧٦  
٥٧٧  
٥٧٨  
٥٧٩  
٥٨٠  
٥٨١  
٥٨٢  
٥٨٣  
٥٨٤  
٥٨٥  
٥٨٦  
٥٨٧  
٥٨٨  
٥٨٩  
٥٩٠  
٥٩١  
٥٩٢  
٥٩٣  
٥٩٤  
٥٩٥  
٥٩٦  
٥٩٧  
٥٩٨  
٥٩٩  
٦٠٠  
٦٠١  
٦٠٢  
٦٠٣  
٦٠٤  
٦٠٥  
٦٠٦  
٦٠٧  
٦٠٨  
٦٠٩  
٦١٠  
٦١١  
٦١٢  
٦١٣  
٦١٤  
٦١٥  
٦١٦  
٦١٧  
٦١٨  
٦١٩  
٦٢٠  
٦٢١  
٦٢٢  
٦٢٣  
٦٢٤  
٦٢٥  
٦٢٦  
٦٢٧  
٦٢٨  
٦٢٩  
٦٣٠  
٦٣١  
٦٣٢  
٦٣٣  
٦٣٤  
٦٣٥  
٦٣٦  
٦٣٧  
٦٣٨  
٦٣٩  
٦٤٠  
٦٤١  
٦٤٢  
٦٤٣  
٦٤٤  
٦٤٥  
٦٤٦  
٦٤٧  
٦٤٨  
٦٤٩  
٦٥٠  
٦٥١  
٦٥٢  
٦٥٣  
٦٥٤  
٦٥٥  
٦٥٦  
٦٥٧  
٦٥٨  
٦٥٩  
٦٦٠  
٦٦١  
٦٦٢  
٦٦٣  
٦٦٤  
٦٦٥  
٦٦٦  
٦٦٧  
٦٦٨  
٦٦٩  
٦٧٠  
٦٧١

وقد تساءلت من أين أتى تفويض الحكيم هذه النزعة الفنية الأصيلة التي سمحت له أن يبرع عن حبه العميق لله والنظرة الثاقبة به والشعور بأنه يستطيع أن يتجاسر على طريقة الصوفية المنهية قلوبهم بالحلب الألهي . إن لا أشك أبداً في أصالة وإيمان كاتبنا الكبير وعقل إسلامه . فكل مقالة في السنين الأخيرة كانت تتم عن الإحساس المرفق بوجود الله وعظمته وقدرته وبأنه يجب على المرء أن يسلم نفسه تماماً إلى إرادته . هذا كله بلاشك مصدره العقيدة الإسلامية وقراءة القرآن والتعمق في آياته . ولكن طريقة التعبير عن هذا الإيمان بأسلوب حي وبق أسلوب درامي صمدوها ، وما ظن ممارسته للادب الغربي وما يجرى من أساليب في العرض ( لأجل صفاء )

إن توفيق الحكيم في نشأته الأولى ودراسه حتى اليأس من الحق قد تأسل في شريته ، من حيث مصبرته وعروبه واسلامه . ولما ذهب إلى باريس ومكث فيها سنينا ، اكتشف عالما جديدا وثقافة وفنونا بأهرة فلم يأل جهدا إلا لتوسيع من هذه الثقافة ، وتغلل إلى صميمها ، وارتوى - من متاعها فشعلت قريحته ، وكشفت عن مواجهه الدنيه وجعلته شخصية فريدة . لم يفقد شيئا من خصاله الشرقيه بل بالعكس : أخذت هذه الحاصل ، بالتطعيم الغربى ، تتعمق وتتأصل ، وتتأصل أصالة الحضارة المصرية وعظيمة العبيدة الاسلاميه والعروبى وعاد إلى أرض الكنانة ، حاملا هذا الكثر الثمين ، الفاعل المثلل حوار الثقافات اخلاقى جدي إلى كإ ، يحى الفن والروحه الفكرية .

والآن أود في الصفحات التالية أن أضيف إلى ملف دراسة فن توفيق الحكيم في تناول المواضيع الدينية الحساسة بعض وثائق لم تنشر إلا حديثاً في كتاب ظهر بالفرنسية منذ ثلاث سنوات في باريس . وهي رسالة دكتوراه جد قيمة قدمها صديقنا المغفور له الأستاذ سامي ميناخ . وقد تناول فيها ، بكل دقة واحترام ، تحليل أربع كتب عن السيرة النبوية لأربع كتاب مصريين هم حسين هيكل وطه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم .

وقد أراد المؤلف أن يستغفر من توقيف الحكيم نفسه عن بعض نقاط الشككت عليه . فوجه له إحدى عشرة أسئلة « تدور حول مسرعية محمد » وقد تكرم توقيف الحكيم بالإجابة كتابية عن هذه الأسئلة . وقد نشر الأستاذ سبانخ هذه الأجوبة بصورة الأصلية مع ترجمتها إلى الفرنسية . أما النص العربي للأسئلة فلم أفرغ عليه فاضرت أن أترجمه إلى العربية من النص الفرنسي المنشور .

وأخيراً أرجو أن تساهم هذه الوثائق ، على توضعها ، في توضيح شخصية توفيق الحكيم الفريدة التي ستيقي ، بدون شك ، لسنين طويلة ، موضع إعجاب لمحبيه ، وحقلاً خصباً للأبحاث الدقيقة . والله الخمد من قبل ومن بعد .

## السؤال الأول

كتب الأستاذ إسماعيل أدهم والأستاذ إبراهيم تاجي في كتابها وتوفيق الحكيم أن فكرة كتابة «سيرة النبي...» في قالب مسرحي قد وودت عنكم سنة ١٩٢٧ عندما كنتم في فرنسا ولكنكم لم تتبنوها إلا سنة ١٩٣٤ عندما طلب منكم الأستاذ أحمد حسن الزيات مقالة عن السيرة لمجلة «الرسالة» ولما كنتم تتخوفون من غضب داره فظهر أنه لا تأثير له فعندئذ بادرتم في إخراج هذه المسرحية.

فهر أن أحمد عبد المعطي حجازي لم ينف  
حياته إزاء هذا الرأي لأن المنطق في نظره يقتضي  
أنه قبل أن تصبح السيرة موضوع إجماع للعمل  
أدبي يجب أن يسبقها بحث علمي وهذا العمل  
العلمي لم يخلقه محمد حسين هيكل إلا سنة  
١٩٣٥

وينتخب أيضاً الأستاذ حجازي إلى أن  
كتابكم هو تلبية لدعوة الدكتور طه حسين إلى  
الأدباء في مقدمة كتابه «على هامش السيرة» إلى  
أن يجدوا استلزامهم في التراث الثقافي العربي .  
لماذا الرأى الصائب ؟

و في نفس المناسبة ، يذلي أيضا الأستاذ عبد  
المطلي حجازي حيرته في كتابه « عهد وهؤلاء »  
عندما يذكر سنكم في عهد الفترة ( أي سنة  
١٩٢٧ ) فيقول إنكم كنتم جسد في من  
لا يتجاوز الخمسة والعشرين أو الثمان  
والعشرين من العمر . هل 'تخطيئون أن  
توضحوا لي هذه القطعة وأن تقولوا لي تاريخ  
ميلادكم بالهبط ؟

ربما كان ما جاء في كتاب أساميل آدم وإبراهيم ناجي في كتابه أساميل آدم والتفكير في كتابه الثانية عام ١٩٢٧ في فرنسا ليذكرنا لا أكثر لكل الأنا وكل ما عرفه أو عاشه من مشيئة ومشيور في مجلة الرسالة عام ١٩٣٤ من نشر في فصل من السيرة النبوية على الشكل الذي نشرته بن بناء على طلب محرر مجلة الرسالة أحمد رشيد عالي زكاد في كتابه أساميل آدم خاص بأساميل آدم. ذلك حكمت منذ ١٩٣٤ - ١٩٣٥ على المقام الذي تم كتابه "عبد" الرسول "بشعر الذي تم نشره في عام ١٩٣٦". وكانت الأفكار الأساسية في كتابته هي إظهار البشرية في هذا الرسول البشر، وإيمانه من فكرة القداسة التي اتصف بها الروح القدس المسيح. ولذلك لا يكون هناك تكرار في الرسل والفلسفات. ولأن التمثيل في آخره فقد كان ضروريا

[illegible]

لايراد الاحاديث كما نسبت إلى المفاهيمه  
بالضبط طبقا لكتب السير المتعده عند أئمة  
المسرين دون تدخل من تعليق أو تحرير يخرج  
الصورة عن موضوعها، ولذلك لم يستطع  
المغضوبون الانتاج الحلي والرائع كما بعضهم  
يقال هذه الصراحة في الصورة والشكل  
بالانابع، وخاصة في حلاقة الرسول البشر  
بالنساء. وقد حاول الدكتور هيكل الدفاع  
والتبرير من وجهة نظر فلسفة النسب ونسبها إلى  
أسباب بل الأسباب البشرة التي جاءت في  
الطبقات المتعدده وهي: حب إلى النساء والطيب  
وجعل أرق قبي في الشراء والبيع وهو حديث البشر  
كما أن الرسول الشان كان انسانا أفرجة البشر  
كأن أذهل مبالغ الرجعية، أي المزج بين اللذة  
والروح. وهي جوهر الاسلام عشتى. أما  
الانتفاخ السيرة في العمل أي فلم تكن هي  
الذمة لأن لا أحد يتبرأ لها من عمده وعمل  
أديبا أو مسرعا فاصد به الخلق الفنى أو الأديب  
مثل أهل الكهف» التي كتبت عام ١٩٢٨  
وفشرت في أبريل عام ١٩٣٣. وما يقلل أنه اختلق  
من أماديا من مبراة اقتبذ فيها بنصوص معتمدة  
مترجم من حجة بن حازم الجاهلي.

**سؤال الثاني :**

أود أن أعرف تاريخ عدد من مقالاتكم مع ذكر المجلات التي نشر فيها لأول مرة وهي المقالات التي نشرت لي بعد أن كتبكم و تحت شمس الفكر : مجلة الأمان - اللامع عن الاسلام - نجم أحمد - سر العظمة - الرقة في شباب الرسول - جواهر الدين - هل يعل الباحث أن يعتبرها كتابا تبهر عن موقفكم الشخصي بالنسبة للدين وبالنسبة لشخصية الرسول ؟

أما تاريخ ميلادى الرسمى فهو عام ١٩٠٢ .  
والراجع التى نشرت عن حياتى فهى : زهرة  
العمى ، و سجن العمى

[illegible]

(٢) أما المقالات الدينية المنشورة في « تحت شمس الفكر » فإنها نشرت في مجلة الرسالة فيما بين ١٩٣٥ - ١٩٣٨ فيها أذكر .. وهي معبرة عن « موقف » و « رأي » في الدين والاسلام »

### السؤال الثالث

لقد كتبتم في الهامش رقم ١٣ من الطبعة الثانية لكتابكم انه لم يكن عملاً تاريخياً أو علمياً ولكنكم في نفس الهامش تقولون أن كل الحوادث، إلهي، وردت في هذا الكتاب معتمدة .

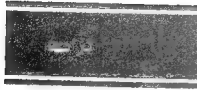
ولكنكم لا تجهلون ان سيرة ابن هشام لم تز  
النور قبل القرن الثالث للهجرة بعد ما قدم ترو  
رواياتها بعلة نقليات . وماذا نقول عن السير  
الأخرى التي تذكرونها كمصادر لمعلمكم ،  
وأخرها سيرة ابن حجر العسقلاني التي لم تظهر  
قبل سنة ٨٥٢ هـ .

هل من الممكن في هذه الظروف أن نعتد كل ما ورد في هذه المصادر ؟ وهل ، من جهة أخرى ، قد قمتم بعملية انتقاء بين رواياتنا ، وهذا أن لم يكن إلا لاستجابة مقتضيات القالب الدراما ، الذي اخترتموه ؟

كتب السيرة المعتمدة التي ذكرتها في كتابي هي  
 المعتمدة عند علماء الدين الاسلامي وأئمة  
 القسرين ، والتي لا يرد بشأنها تركيز  
 أو استبعاد ، والا كانت أثار ، وكتب طيلة  
 هذه الأهم ، واعتبرت من الكتب والأحداث  
 غير الموقوفة بها ، وقد اخترتها مرجعا بعد التأكد  
 من أنها مقبولة في دتر خلافاً عن كركنا . ولم أقم  
 بأى اختيار لأدى ، لكون الهدف عنى أن  
 للدما أو الفتن الأولى ، إفا هو التنبيل على أن  
 نى الاسلام كذا رد على لسانه وعلى مواقفه  
 المعتمدة في سيرة المعتمدة عند أئمة الدين  
 الاسلامي رسول البشرية يوحى اليه . . . وأن  
 الاسلام دين للعدل والبر مع ما







مفكرنا العديد من القضايا الأدبية والمسرحية وبحث فيها بعمق واستفاضة . ومن يحاول احصال الدور الكبير الذي قلم به مفكرنا العملاق توفيق الحكيم ، أو يحاول التقليل من أهمية القضايا التي أثارها ، فإن وقته بعد ضائعاً عبثاً . لقد عاش توفيق الحكيم طوال حياته كالشعلة المضيئة التي يسير على هديها أو نورها الإنسان ، وقال بأراء تعد غاية في الثراء الفكري والتأمل الفلسفي ومن هنا كان من واجبتنا كمفكرين وأدباء تسليط الأضواء عليها والبحث عن جوهرها وحقيقتها .

وإذا كان من الصعب ، بل من المستحيل أن تقوم بتحليل كل الجوانب الفكرية عند أديبنا ومفكرنا توفيق الحكيم ، في حدوده النطاق المرسوم لمقالة من المقالات ، فليتنا سنركز أساساً على البحوث في تعادلية توفيق الحكيم . فالتعادلية التي يقول بها توفيق الحكيم إنما تعد تعبيراً عن اتجاهه إلى حد كبير . لقد جاء كتابه « التعادلية » إجابة عن سؤال وجهه إليه أحد القراء ، كما أنها تعد تعبيراً عن مله في الحياة والفن كما يقول توفيق الحكيم ، وحاول من خلالها البحث في وضع الإنسان في الكون ، ووضع الإنسان في المجتمع .

## د. عاطف العراقي

يمكننا القول بأن توفيق الحكيم ، سواء انضجنا معه أم اختلفنا ، يحتل مكانة بارزة ، مكانة كبرى في تاريخ فكرنا العربي المعاصر . لقد وضع الرجل الذي رحل عنا منذ أسابيع قليلة بصماته البارزة على تاريخ الأدب وتاريخ المسرح في كل أرجاء عالمنا العربي من مشرقه إلى مغربه . لقد أثار

وقد حاول توفيق الحكيم الإشارة إلى العديد من مسرحياته والتي - فيما يقول - تعد تعبيراً عن البحث في التعادل . فالتعادل واختلاله بين العقل والقلب في إطار مشكلة الزمن ، كان موضوع مسرحية أهل الكهف . والتعادل واختلاله بين الفكر المطلق عملاً في شهر بار ، والإيمان العاطفي





التصادل يؤدي إلى الأمراض العقلية والعصية .

الإنسان إذن كائن متصادل مادياً وروحياً . بل كل الكائنات التي تحملها هذه الأرض المتصادلة ، تصادل هي أيضاً كأمهات في تركيبها ، تصادلاً هو سر حياتها . إن الكائنات كلها من نبات وحيوان وإنسان تخضع لقانون التصادل في تركيبها البيولوجي والكيميائي والطبيعي .

هذا ما يقول به توفيق الحكيم من جهة الإيمان « بالكائنات المتصادل » ، « والكون المتصادل » ، وهذا القول من جانبه أقرب إلى المقدمة أو المقدمات العامة والتي سيترتب عليها فكرة التصادلية في مجال الأدب والفن .

وما نلاحظه من جانبنا أن توفيق الحكيم في تلك المقدمات العامة والتي يتحدث من خلالها عن قانون التصادل ، والكون المتصادل ... إلى آخر تلك الأفكار ، إنما كان يركز على وجه واحد فقط يحاول من خلاله تأكيد ما سيتوصل إليه من القول بالتصادلية في مجال الأدب والفن . والقارئ للأمثلة التي يذكرها الحكيم والتي أوردها نماذج منها قد يتساءل قائلاً : ألا يوجد في الكون ما يعمد هذا التصادل . هل القوت بالتصادل بعد مسألة بدئية وذلك في الوقت الذي نجد فيه الزلازل والبراكين والأوبئة . إن دعوة توفيق الحكيم من خلال قوله بالتصادلية في الكون تعد دعوة لا أساس لها .

مثلاً في « قمر » متحرراً في إطار مشكلة المكان ودورته كان موضوع مسرحية « شهر زاد » ، والتصادل بين القدرة والحكمة ونباته واختلاله كان موضوع مسرحية « سليمان الحكيم » وهكذا إلى آخر الأمثلة والتي ستقوم بتحليلها فيما بعد ، أمثلة يذكرها توفيق الحكيم كمحاولة من جانبه لإثبات أن مذهبه في الفن والحياة إنما يعد تعبيراً عن فكرة التصادلية . وهي فكرة لا تعبر عن خط مستقيم بقدر ما تعبر عن دور أو دورة أو دائرة . فكرة لا تعدد فكرة سلبية تماماً ، بل لها روح التحدي والتضال . وهناك العديد من الأمثلة التي يذكرها الحكيم في مسرحياته وفي كتابه « التصادلية » والتي يدافع فيها عن فكرة الدورة أو الدائرة ، كما يجمل فكرة التضال أو التحدي .

والواقع أن لفكرة التصادلية والتي يرى توفيق الحكيم أنها تعد معبرة من مذهبه في الفن والحياة وعن وضع الإنسان في الكون ووضع في المجتمع ، إنما تثير العديد من الإشكالات بل التناقضات . ومن هنا وجب علينا أن ننظر إلى توفيق الحكيم سواء من خلال هذه الفكرة ، أو من خلال بقية أفكاره وآرائه الأخرى ، فنظر إليه كطرف من أفراد البشر ، وليس كقدوس . إذ سيتين لنا أن هذه الفكرة ، فكرة التصادلية ، إنما تعد فكرة لا تقدم حلاً أو إجابة للعديد من المشكلات التي يبعث فيها الأدب أو الفكر أو الفنان ، كما أنها قد تعد نوعاً من التوفيق أو التلوية الزائفة ، بل إن فكرته نفسها ، فكرة التصادلية لا تعد شيئاً جديداً قام الحكيم باكتشافه ، بل إن أكثر جلوسها وجوانبها وأبعادها إنما كانت مجالاً للبحث عند كثير من المفكرين منذ آلاف السنين .

ولكن هذا لا يقلل بوجه عام من أهمية الأمثلة التي يذكرها توفيق الحكيم والتي نعهدها في كتابه التصادلية وفي كتب أخرى ومسرحياته ومن بينها عودة الروح ، وفن الأدب ، ونحت شمس الفكر ، ومن البرج العاجي ، ونحت المصباح الأخضر ، وثورة الشيباب ، وثقت ذات يوم ، ومسرح داخلي . وحل القارئ أن يرجع إلى هذه الكتب والمسرحيات وغيرها إذا أراد للزبد من التفصيلات سواء من حيث الفكرة أو حيث تطبيقاتها .

قلنا إن توفيق الحكيم يبلور فكرة التصادلية حول دراسة وضع الإنسان في الكون ووضع الإنسان في المجتمع .

إنه يتساءل أولاً عن الإنسان ويرى أن هذا السؤال يعد قديماً قدم التفكير الأدمي ، كما يعد جديداً ما بقي التفكير الأدمي في هذا الكون . إنه سؤال تحاول الإجابة عنه كل علوم الأرض وفلسفاتها وفنونها وآدابها . والجواب لا يمكن أن يكون قطعاً أو حاسماً لأن السؤال نفسه يعد غامضاً ، لأنه ولدت أبوين غامضين وهما الإنسان والتفكير .

ولا يعطينا توفيق الحكيم إجابة محددة عن سؤال هو : ما الإنسان . إنه يفترض أن الإنسان هو المخلوق المصروف لنا جميعاً والذي يعيش فوق هذه الكرة الأرضية . إنه يعيش على هذه الأرض ومن هنا توجد صلة أو مشاركة بينه وبين الأرض .

والأرض تعد كرة تعيش بالتوازن أو التصادل . بها وسين كرة أمهم هي الشمس وإذا اختل هذا التصادل ، ابتلعها الشمس أو ضاعت في الفضاء . فالتصادل إذن هو الحقيقة الأولى والرئيسية لحياة الأرض .

وينطبق هذا التصادل على العمليات الحيوية التي يقوم بها الإنسان . فالتنفس يعد حركة تعادل بين الشيق والزفير . وهكذا إلى آخر العمليات المادية البيولوجية .

وما يقال عن هذا النمط من الحياة ، يقال أيضاً عن الحياة الروحية السليمة . إنها تعادل بين الفكر والشعور . واختلال هذا



وكان الأجدر بتوفيق الحكيم ذكر الأدلة المناهضة لرأيه ، بل كان من الأفضل عدم الربط بين التعادلية في الكون ، والتعادلية التي يقول بها في الأدب والفن . وكما نجد في الدعوات التوفيقية والوسطية تفسيرات لا تخلو من نزعة تقاؤلية ، نزعة لا تخلو من تبسيط المشكلة أكثر من اللازم . ولو كان توفيق الحكيم قد جنب نفسه في نظريته للكون هذه النزعة التعادلية التقاؤلية الوسطية ، ونظر إلى الكون وبالتالي الإنسان ، نظرة أساسها الشر والألم والضيا



د. زكي نجيب محمود

والتشاؤم ، لجاء أدبه أكثر عمقاً ، ولكنه لم يفعل ومن هنا جاء دفاعه عن آرائه لا يخلو من تصف تارة وتروء بين الآراء والمذاهب تارة أخرى . ويرجع القاريه إلى بعض الأحكام التقليدية حول أدب توفيق الحكيم وخاصة التي قال بها الفقاد الغريسون ، ويرجع أيضاً إلى بعض آرائه والتي لا يخلو من نوع من التضارب حول قضايا : الفن للفن أم الفن للمجتمع ، ونظرت إلى المرأة وهل كان عدواً أم كان مؤيداً لها ومدافعاً عنها ومن بين الكتب التي تثير هذا الجدل حول هذه القضايا ، عودة الروح ، وحت شمس الفسفر ، وفن الأدب ، عسوة الوعى . وهذه القضايا تتعلق بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بقواعد العمل الأدبي ، والأسس الفكرية للعمل الأدبي ، ومقر يكون العمل الأدبي علماً ومق يكون علماً . أذكر أنني منذ خمس سنوات أثرت على صفحات إحدى جرائدنا اليومية قضية جوائز نوبل وقضية المحلية والعالمية ، وهل يعد أدبنا أدباً علماً أم أن بعض أعمالنا الأدبية والفنية تعد أعمالاً داخلية في النطاق العالمي وبمحت تتجاوز الشطلق للمحل الضيق .

إنني حين أثرت هذه القضية ، تفصل توفيق الحكيم بإهدائي نسخة من كتابه « ملاسح داخلية » وهذا الكتاب الذي قدم له توفيق الحكيم واشترك في تأليفه مجموعة من النقاد والكتّاب ، يشير في بعض صفحاته إلى هذه القضية ، قضية الأدب المحل والأدب العالمي .

وإذا كانت تعادلية توفيق الحكيم تعد ثمرة لاستفادته من العديد من التيارات والأفكار التي نجدها بطريقة أو بأخرى عند مفكرين وأدباء سبقوه ، إلا أنها من جهة أخرى تعد تعبيراً عن اجتهاد من جانب أدبيتنا ومفكرتنا توفيق الحكيم وبخاصة إذا وضعنا في اعتبارنا أنه التزم بها فعلاً في بعض مسرحياته وكتابه . وإذا أخذنا في اعتبارنا أيضاً أن توفيق الحكيم ككاتب شرقي عربى لا بد وأن تعجبه فكرة التضاد من جهة ، وإمكانية التوفيق بين المتضادين من جهة أخرى . فكرة الأصالة والمعاصرة ، فكرة القلب والعلم ، فكرة الدين والعلم .

أذكر أن توفيق الحكيم كان من أبرز المهتمين بكتاب الشرق الفنان زكى نجيب محمود ، والذي نجد فيه الحطة أو مشروع العمل الذي التزم به زكى نجيب محمود في الجديد للفكر العربى ومحاولة حل مشكلة

الأصالة والمعاصرة . أذكر أيضاً أن توفيق الحكيم حين وجه إلى زكى نجيب محمود على صفحات إحدى جرائدنا اليومية ، تحية بمناسبة عيد ميلاده الثمانين ، وهي التحية التي تفضل فيها بالإشارة إلى كتابان عن زكى نجيب محمود ، أذكر أن توفيق الحكيم لم يركز في حديثه عن زكى نجيب محمود إلا على قضية الأصالة والمعاصرة .

هذه كلها أمور ومسائل لا بد أن نضعها في اعتبارنا إذا أردنا تفسير تعادلية توفيق الحكيم تفسيراً أقرب إلى الصحة والصواب . إن تعادلية من خلال عديد من مسرحياته كأهل الكهف والسلطان الحائر وأوديب وغيرها من مسرحيات اهتم خلالها بالتعبير عن هذه الفكرة ، إنما تعد تأثراً من جانبها بالفكر اليسرى القديم ( فكرة الخلود ) والفكر اليوناني ( فكرة التناسب أو الانسجام أو الهارمونى ) . أما أقواله من التعادلية والإسلام ، ومحاولة كثير من الباحثين الربط بين فكرة التعادلية عنده ، وفكرة الإيسط في الإسلام ، فإنها لا تمثل تياراً رئيسياً في فكرة التعادلية عنده . وكما أعطاه عديد من الباحثين في رد بعض أفكار التعادلية عنده إلى الإسلام . ونسرى أن كل التساؤلات التي طرحها خلال بحثه في التعادلية سواء في كتابه عن التعادلية أو في مسرحياته ، إنما تعد تساؤلات فكرية أساساً وليس من الضروري أن تكون تساؤلات مصدرها الدين الإسلامى .

وبما يؤسف له أننا نجد انتشاراً لهذه التفسيرات الخاطئة ومنذ ألف الحكيم كتابه التعادلية ، وحتى إيماناً هذه ، بعد وفاته . ويرجع القاريه العزيز إلى الكم الحائل من اللغات المتسرعة التي ظهرت بعد وفاته والتي يحاول من خلالها أشباه الكتاب وأشباه النقاد والباحثين تفسير فكر الحكيم وبخاصة في مجال « التعادلية » من خلال قوالب دينية وكان الأدب عندهم لا يكون أدباً عملاقاً إلا إذا كتب في الدين وفنائه ، أو أصبح أدبه أدباً دينياً ، إن صح وجود ما يسمى بالأدب الدينى !!! . ويقين أن هؤلاء الأشخاص من الكتاب لم يكلفوا أنفسهم القراءة الفاحصة الدقيقة لمسرحيات توفيق الحكيم وكتبه .

ألم يقل توفيق الحكيم في كتابه « فن الأدب » ، وقد كرر هذا القول في كتابه التعادلية ، ألم يقل : إن الأدب يجب أن يكون حراً ، لأن الأدب إذا باع رأيه أو قيد وجدانه ذهبت عنه في الحال صفة الأدب .



وهكذا يعضى توفيق الحكيم في تحليل العديد من المواقف من خلال فكرة التعادلية . وهو يفترض دائماً وجود قوتين . فإذا بحث في الحرية نجده يقول : الإنسان عندى حر في مجاهمه حتى تتدخل في أمره قوى خارجية أسميها أحياناً القوى الإلهية حرية الإرادة في الإنسان عندى إذن مقيدة شأنها في ذلك شأن حرية الحركة في المادة ( التعادلية ص ٣٩ ) .

وهذا الموقف من جانب توفيق الحكيم قد سبق له البحث منه في كتب ومسرحيات عديدة . ومن بينها كتابه فن الأدب والذي ذهب فيه إلى القول بأن الإنسان ليس إله هذا العالم وليس حراً ، ولكنه يعيش ويريد ويكافح داخل إطار الإرادة الإلهية .

وإذا كان توفيق الحكيم يرفض فهم كلمة التعادل بالمعنى اللغوي الذي يفيد التساوى ولا بالمعنى الذى يعنى الاعتدال أو التوسط في الأمور ، بل يعنى بالتعادل ، التقابل ، والقوى المعادلة هنا معناها القوى المقابلة والمناهضة ، إذا كان توفيق الحكيم يرفض لنفسه هذا الفهم ؛ بحيث يصور لنا في أهل الكهف التنافض بين الوجود التاريخي والوجود الواقعي ، ويصور لنا في شهرزاد ؛ التنافض بين الوجود الفلسفي والوجود الواقعي ، فإن رأى توفيق الحكيم في مجال وضع الإنسان في الكون ، وهو المجال الأول من المجالين اللذين قام بدراستهما في كتابه التعادلية ، يشير العديد من الإشكالات والنسائلات ، إن رأيه لا يخلو من نزعة تقريرية غائبة وهي نزعة فكرية فلسفية لا تخلو من أخطاء ومغالطات وخاصة في العصر الحديث . بالإضافة إلى أن حديث مفكرنا العملاق توفيق الحكيم عن التعادلية يكاد يشمر القارىء بأنه حديث



توفيق الحكيم

عن صفة وليس عن موصوف حديث عن أعراض وليس عن جوهر . حديث يخلو من فكرة التنافض والصراع والأضداد ، وهي الفكرة التي أعلن أكثر من مرة اعتزازه بها وضرب له أمثلة من العديد من مسرحياته حديث لا يخلو من نزعة استسلامية مقهورة ، وليس حديثاً عن موقف حيوي جوهري بناءً .

قلنا إن توفيق الحكيم قد جعل دراسة للتعادلية قائمة على البحث في وضع الإنسان في الكون ، ووضع الإنسان في المجتمع . ونود بعد دراساتنا للمحور الأول ، أن نتوقف قليلاً عند المحور الثاني ، محور العلاقة بين الإنسان والمجتمع ، وإن كنا نلاحظ عند توفيق الحكيم نوعاً من التداخل بل التكرار في دراسة للمحور الثاني وذلك إذا قارنا بينه وبين دراسته للمحور الأول .

يعطينا توفيق الحكيم العديد من الأمثلة والتي تقوم في رأيه على فكرة التعادل . وهي أمثلة تدلنا على دقة ملاحظة وقده من جوانبه . فالشعور بالتعادل يسمى في عرف الأخلاق بالعدل . والعدل هو المظهر الاجتماعي للتعادل . والضمير هو الشعور بالعدل أو على الأصح : شعور الذات بعدل لم يتحقق نحو الغير .

وكما يوجد الضمير عند الفرد ، يوجد عند المجتمع . فالمجتمع يتولد فيه أيضاً شعور بأن عدلاً لم يتحقق نحو الغير ، أي نحو طائفة منه تحقها شر بفعل طائفة أخرى . وهنا تقوم الثورات الاجتماعية لتصحح الوضع وتعيد حالة التعادل التي تسمى العدالة أو العدل الاجتماعي .

وفي مجال السياسة الدولية لا بد من توازن أو تعادل بين القوى . وقبلنا حديث في تاريخ الأمم أن انفرقت طويلاً دولة واحدة بالقوة في العالم . ويعطينا الحكيم مثلاً على ذلك بالدولة الرومانية التي كانت تسيطر بمفردها على الدنيا . لقد انشطرت هي نفسها إلى قوتين ، إحداهما في روما بزعامة أكتافيرس والأخرى في الاسكندرية بزعامة أنطونيوس . وقد حدث لها نفس الأمر في العهد المسيحي . لقد قامت الدولة الرومانية الغربية في روما ، والدولة الرومانية الشرقية في القسطنطينية ، وهكذا .

وفي مجال السياسة الداخلية ، لا بد من توازن أي تعادل بين قوة الحاكم وقوة المحكوم ، لأن قانون التعادل الذي نرى مظهره في الشهيق والزفير هو الذي يعمل هنا

أيضاً ، ونرى مظهره في وجود حركة توازن ، لأن هذا هو شرط الحياة .

وما يقال عن التعادل في مجال الأخلاق والسياسة والاقتصاد ( قانون العرض والطلب ) يقال عن رجل الفكر ورجل السياسة ، أي رجل العمل . فانهضام رجل الفكر إلى حزب من الأحزاب معناه تقديده والتزامه بتفكير الحزب . وهذا الالتزام يجرم مباشرة سلطة الفكر في المراجعة . وضعف أغلب رجال الفكر في العصر الحاضر ، وإنيار إيمانهم برسائلتهم وقوة تأثيرها ، قد ربط الفكر في عجلة العمل ، وجعل الأقلام في خدمة الحكومات واختل بذلك التوازن أو التعادل بين القرنين . وهذا من أسباب الكوارث التي شهد العصر الحديث . إن طغيان قوى العمل في هذا العالم وانحرافها نحو الاستبداد والاستعمار والسيطرة ، دون أن تجد أمامها قوى روحية أو فكرية معادلة تتكفل لردعها إلى الصواب ، هو من أهم مصادر الفلق والانحراف إلى الهاوية .

ويرى توفيق الحكيم أن الفكر المعادل أو الموازن للعمل إنما يشمل القوى العقلية والقوى الروحية أيضاً ، أي المنطق والإيمان وإذا كانت توجد مذاهب أدبية وفنية تطرح جانباً للقوى الروحية أو الدين ولا تستنبي إلا القوى العقلية كوجودية سارتر والواقعية الاشتراكية ، والمذاهب المادية بوجه علم ، فإن التعادلية تعترف بمنعيني للمعرفة البشرية هو العقل ( المنطق ) والإيمان ( القوى الروحية ) الأول عكازة الدليل البين ، والآخر عكازة الشعور الخفي . ويمكن للعقل والإيمان أن يعيشا معاً في كيان الإنسان . وكما أكد الحكيم على هذه الفكرة



في كثير من كتبه ومن بينها كتابه « تحت شمس الفكر » .

ويعاول توفيق الحكيم من خلال كثير في كتبه البحث في الأدب والفن من خلال منظور التعادلية . فالتعادلية تعقيم الأدب والفن على أساس قوتين يجب أن يتعللاهما قوة التعبير وقوة التعبير ولا يمكن للأثر الأدبي أو الفني أن يكمل خلقه أو يقوم بهمة إلا إذا تم فيه التوازن بين القوة المعبرة من جهة ، والقوة المفسدة من جهة أخرى . ولا بد أيضاً من التعادل أو التوازن بين المحاكاة والابتكار . فإذا غلبت المحاكاة على الأديب أو الفنان فإنه لن يضيف شيئاً مما إذا أسرف في الابتكار فقد قطع الصلة به بينه وبين الآخرين . لا بد إذن من التوازن وهذا نجده - فيها يقول الحكيم - عند أمثال شكسبير وبيتوفن وفيها قاسم به من محاكاة وابتكار .

وإذا كان التعبير يعد كل شيء في نظر الفن ، إلا أنه من وجهة نظر التعادلية ، لا بد وأن يترن بقوة التعبير . القوة المعبرة تكون جملة في ذاتها ولكنها لا تضيء غيرها كاللؤلؤة . أما إذا اقترنت بالتفسير فإنها تكون كالساعة التي تشع في الظلام أضواء تنكشف من وجود أشياء أخرى . إن التعبير يشمل الأسلوب والموضوع وبه يمكن أن يتم الأثر الأدبي أو الفني في ذاته ، أما التفسير فهو الرسالة التي يحملها الأثر الأدبي أو الفني بعدد لذ البشرية .

ويعطينا الحكيم بعض الأمثلة والتي نرى من جانبنا أنها لا تخلو من تصف في التأويل . بالبحر مثلاً هو تعبير . وأبو العلاء تعبير وتفسير معاً . وشكسبير في شعوه الغزلي تعبير أما في مسرحياته مثل هامليت فهو تعبير وتفسير معاً . وبيتوفن في سوناتا ضوء القمر هو تعبير بينما في السونفونية الثالثة تقوم بإبلاغنا بملكته في الإنسان والبطولة . وفي السونفونية الخامسة ينقل لنا قوته في الإنسان ولقدركا أنه في السونفونية التاسعة وكثير من كونسرتاته يريد أن يقول شيئاً أكثر من مجرد اللحن الجميل .

كما يذهب توفيق الحكيم بناء على ما سبق أن ذكره من أدلة وأمثلة أنه الفن للهن إنما هو حبس الفنان في هيكل الشكل والفن للتفريق من حبس الفنان في سجن المضمون . ولزم هاتين الحالتين فإن الفنان لا يمكنه إبلاغ رسالته الكاملة والتي تتبع من الحرية لتبشر بالحرية . من أجل هذا كله كان الشرط

الضروري لحياة التعبير والتعبير معاً هو إيجاد التناسب والتناقص بينهما أي التعادل . ويحاول مفكرنا توفيق الحكيم تلخيص مبادئ التعادلية في مجموعة من النقاط تتبلور حول الاعتقاد بأن الوجود هو التعادل مع الغير ، وأن الفكر يجب أن يكون معادلاً للعمل ، وأن الخير والشر وضمان للإنسان وبسبب يكون جزاء الشر ليس الاقتصاد من حرية الشخص ، بل هو عمل غير يوازن ويعادل ما ارتكب من شر . كما تؤمن التعادلية أيضاً بأن العقل بمنطقه وشك يجب أن يعادل ويوازن القلب بشعوره وإيمانه ، وأن الأثر الأدبي أو الفني يجب أن يقوم على التعادل والتوازن بين قوة التعبير وقوة التعبير .

ولا يخفى الحكيم نزعة التفاضلية في حديثه عن مستقبل الفكر المعادل للعمل ، ومستقبل التعادلية في علاج الإنسان .

ولكن هل تحقق أمل توفيق الحكيم وما تنبأ به من مستقبل للفكر المعادل للعمل ومستقبل للتعادلية في علاج الإنسان والقضاء على شروره ؟ إنه سؤال تطرحه من جانبنا ونعتقد أنه من الصعب الإجابة عليه ولكننا نكتفي بالقول بأن توفيق الحكيم قد كتب التعادلية عام ١٩٥٥ ، أي منذ أكثر من ثلاثين عاماً . وإذا كنا نجده في بعض كتبه ومسرحياته قبل كتاب التعادلية غير ملتزم بقاعدة أو أكثر من القواعد الخمسة للفكر التعادل والتي ذكرها في آخر كتابه « التعادلية » وقد سبق أن أوردناها منذ قليل ، فإنه من الصعب أيضاً أن نقول أن توفيق الحكيم في كتبه ومسرحياته ومقالاته التي كتبها بعد التعادلية كان ملتزماً بالتزاماً حقيقياً بتلك القواعد .

ولا يخفى هذا القول من جانبنا توجيه نقد أو أكثر من نقد إلى آدينا العماق توفيق الحكيم ، في موضوع مدى التزامه أو عدم التزامه بفكره التعادلي ، إذ أننا نرى أن فكرة التعادلية سواء كما عبر عنها توفيق الحكيم من خلال الأمثلة التي ذكرها ( الإنسان في الكون والإنسان في المجتمع ) ، أو كما عبر عنها بصورة تختلف في قليل أو في كثير من الصورة التي ذهب إليها توفيق الحكيم ، عبر عنها مفكرنا سابقون تقول إن فكرة التعادلية نفسها لا تسلم من أوجه ضعف ونقص ، وإن كانت رغم ذلك قد تعد مثلاً أعلى ومغزياً يحتذى وقد سبق أن أشرنا إلى مواضع اتفاقنا واختلافنا مع الحكيم في تعادليته ولعلنا أن فكراً يثير الجدل والمناقشة

عظمة فخذ الحكيم مع توجيهه على علاج أحد كتبه

الحكماء

البرص العربي

يعتبر أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

من حيث أن هذا هو الحد الأدنى

## الحكيم .. في إنتظار ما لن يأتي بعد .. !

سكينة فؤاد

عطادات فكرية في قمة مراحل النضج والاكتمال .

إنه شاب في التسعين لا تفوته شاردة ولا واردة ولا تضييع منه ذكرى ولا يفقد الدليل إلى حدث من سيرته الذاتية أو من سيرة التاريخ الفنى والأدبى والسياسى .. يحكى بترتيب مذهش ويتعلق أكثر دهشة في تدرته وغرائبه وقدرته على أن يستخرج من كل حدث مدلولاً أكبر ... ويطل على الزمن .. ويرجع إلى السوراء ويحكى بأسلوب درامى يتقمص فيه الأداء الكامل صوتاً وانفعالا .

ليس غريباً أنه أعطى هذا السجل المسرحى العظيم لقد كان في تكوينه الذاتى ومواجهه الخصاصة قدرة التقمص والإنفعال بأدق التفاصيل وبالمحاكاة المحكمة في الصوت والتعبير - هذا بالطبع غير قدرته على فن الحوار - وهو إسلاميه حتى في الحسمى العادى ... فقطع مع من يجب ومع من يأمن .. فهو إذا

● لما ذهب إلى حكيمنا توفيق في برجه على نيل القاهرة حيث سكن وعاش منذ ثلاثينات القرن وثلاثينات عمره وحيث استقر على شاطئه في حى جاردن سيقى وحيث كان من طفوس يومه الأساسية أن يجلس إلى حكمة النهر يجرى معها حواراته ويستغرق في تأملاته ... وكان نقاشى معه وهو على مشارف عامه الخامس بعد الثمانين ... وفوجئت ... فشيخ قبيلة الفكر والأدب الجالس أمامى يكذب شهادات التاريخ واليلاذ والزمان وكل ما يقال عن تقدم العمر الذى يأتى معه يوهن الصحة وضمف الذاكرة وفقدان القدرة ... واتفى أجلس إلى واحدة من هذه الطاقات التى يضيئى العمر عن مساحة إمكاناتها ... وإن يكن الاختلاف الجوهري بينه وبين هذه الطاقات البشرية السنوية أن الحكيم أبسوع وأعطى .. عشرات الكتب ... ومشت المسالات وآلاف الكلمات ... ومع ذلك مازالت آتة البشرية تعمل وتتوقد بأعلى الطاقة وتومض بالفكر وتنفض بحيوية تتحدى



جلس لمن لا يعرف يبلو وكأته  
لم يتعلم النطق ولا جمع  
الحروف في كلمات ... !

ولا يتوقف ابداع الذاكرة عند حدود  
التذكر... إنها ما زالت تبرق بالخلق  
والابداع... فائشاء الحكى تبرق حدقا.  
العينين ببريق غريب وتومض وتلمع ..  
وتعرف ان هناك مولودا سيتخلق في رحم  
الكلمة ... ومن ثم تولد فكره ...

ويسود إلى الحكى وقراءة شريط  
الذكريات ... ثم تشرق العيون الناقية  
الصغيرة التى يأى اتساعها من عمق قراها  
الجسد ... فحكمة العمر والفهم  
والادراك والغوص إلى قرار الرؤى لا تجعل  
قراءة شريط الذكريات قراءة عابدة .. إنها  
قراءة تصدر احكاما على كل ما كان ولكن  
للأسف لم يبق الألوان بصحيح - فقد كان  
حكيمنا يعرف قبل الجميع أنه يقف على  
البوابة ينتظر لحظة الإقلاع إلى عالم  
المغيب .. ولكنه ينتظر اللحظة يقطعة  
وامكانات عقل شاب في الأربعين ...  
وكانت مشكلة الشيخ الشاب المسألة بين  
إمكانات الجسد الزاهر والذهن المتوقد  
الذى يزداد قوة وحدة وحوية ... وكان

داخله قطاران تسيان على قضيب واحد وفى  
اتجاه معاكس فالجسد يتراجع إلى  
الوراء ... والذهن والعقل والفكر يتقدم  
إلى الأمام ... أو كان سجن العمر انقلب  
إلى سجن الجسد ... والمشكلة هي أن  
ذهنه وفكره وتوقفه وطاقته ... تحتاج  
جسدا يسير به زمنا جديدا ... لذلك حلم  
أن يعيش حياتين .. حياة ما قبل أن يفهم  
ويشرك ، وحياة ما بعد الإدراك  
والفهم ... وقرب الصورة بمثل من علة  
الوحيد الذى فهم وعرفه وعاشه وهو  
القراءة والكتابة ... فيقول :

« لماذا من حق كل كتاب قبل  
أن تصدر طبعته الأخيرة أن  
تكون له يرويه يجرى منها  
التصحيح بحيث تصدر الطبعة  
الأخيرة منقحة وغالية تماما من  
الأخطاء ؟ » لماذا لا يكون  
الإنسان مثل الكتاب .. له  
طبعة أولى وطبعة ثانية .. أو  
بروفة حياة .. أو حياة أولى يتعلم  
فيسها ويفهم ويخطئ  
ويصيب ... ثم حياة ثانية  
كاملة وصحيحة !!

وبعقلته الجدلية - لا يطرح فكره إلا  
ويكون عنده الأخذ والرد عليها ... فيقول  
ردا على اشتباهه حياة ثانية :

- سجد القدر على ويقول لى  
سيجعل هذا ولكن ليس لك  
انت بالذات ... انما لفرد  
أولجيل آخر يكون لديه لفظة  
التعلم من دروس حياتك وغير  
ما فيها إن سلبا أو إيجابا خطأ أو  
صوابا يتعلم ويصحح .. ويجيا  
لك الحياة الثانية الصحيحة التى  
كنت تريد ما لأنك تقع في خطأ  
كبير إذا ظننت أنك كل شيء في  
هذا الكون ونسيت ان هناك  
أجيالا كثيرة ستأتى وتصحيح  
نفسها عبر ما تعلمت منك ،  
وتأتى أجيال أخرى وتخطئ  
أخطاء أخرى ، وتحتاج بالنسبة  
إلى أجيال غيرها بتصحيح  
مسارها وهكذا - فالحياة كلها  
تدور ليكتمل المعنى والوجود .

لقد كان الاقتراب من حكيمنا - مثل  
الاقتراب من قمة من القمم .. صعودا  
وتحليقا بالعقل والروح والنفس والفكر

توفيق الحكيم



في  
العدد القادم  
من مجلة « القاهرة »  
الجزء الثانى  
عن  
توفيق الحكيم

في ذكرى ميلاده ١٠ / ٩ / ١٩٨٧

تصور كثيرون .. وكل أعماله  
الذهنية نبتت من فكرة واقعية  
بسيطة جدا .

■ ما أكثر ما تساءلت لماذا  
تظلل التسمية دائما الحياة الخاصة  
للفنان ؟ ... ؟

واكتشف أن الطبيعة تصاب  
بالغيرة من الفنان لأن الطبيعة  
خلقا والفنان خللاق فتواجه  
مشكلة التنافس معه والغيرة منه  
بأن تصببه بنكيات لتعطله فهي  
هنا تنصرف على حياته الخاصة أما  
ما يرتبط بفته وأبداعه فلا ... !

■ طبيعى سلبية بالكامل  
وهذه كارثة .. لا أستطيع أن  
أخطو الخطوة الأولى وحدى ..  
وانتظر دائما من يسدأ المهمة  
عنى ... ولو كنت أملك طبيعة  
مقاتلة تعرف كيف تسمى وراء  
ما تريد ما كان أصبح حالي  
هكذا . [ إنسى لا أحاول  
ولا أبادر ولا أقحم نفسى  
أهنا ... هذه طبيعتى أو طبيعة  
الفن التى فرضت ارادتها على  
إرادتى ... !

■ إنسنا مشغل أبطلال  
الروايات .. يوزع علينا القدر  
الأدوار التى يختارها لنا .. وقد  
لا نرى حكمة هذا الإختيار ..  
وقد لا نستطيع تدبير المعان  
الكبرى .. ولكن من المؤكد أننا  
مسغرون لأدوار وأهداف أكبر  
من إدراكنا .

■ لا أعتبر نفسى فناناً  
ولا مسرحياً ولا روائياً هذه  
وسائل فقط لأقدم من خلالها  
أفكارى ... وما أكثر  
ما صرختى بقوة الفكرة عن  
الاهتمام بمثانة وقوة البناء الفنى  
لدرجة الخروج من مجال الفن  
والتوقف عن مواصلة البناء  
واستكمال الشكل والاكتفاء  
بمجموعة الفكر ... !

■ لقد آمنت دائما بالقوى  
الروحانية للإنسان وضرورة  
مساندتها بقوى التقدم العلمى  
وأرقى دائما الصراع بين المادة  
والروح وبين الفكر والجسد

والدروس المستفادة مما كتبه مشاحة  
لجميع ... سيرته الذاتية وحياته الخاصة  
واعترافاته فى لحظات الشفافية والرؤية  
الأخيرة تستحق التأمل .. فيها كثير من  
المفاتيح لسراييب وأغوار هذه النفس  
العجيبة التى تبدو كمدينة العجائب والتى  
يفضى كل سرداب منها إلى ما هو أعجب  
وأغرب والتى تستحق ما أجمع كثير من رفاقي  
العمر على وصفه بها ... حيث قيل :

« من الصعب وضع نظام ، أو تحديد  
دقيق لوصف توفيق الحكيم - فهو يبدو  
كالمسحر يبدل شخصية ذنابه ومفاهيمه  
بحيث أن كل كتاب جديد له يجدد الحاجة  
إلى دراسته من جديد ... ! وهذه بعض  
اعترافاته الأخيرة :

□ أزمة حسيان ان كنت  
لا أكتب فى طفولتى ... أنى لم  
أعش صباى وعشت ألقى أن  
أجسز الشباب بسرعة إلى  
الكهولة ... وكنت فى صباى  
أخذ دائما دور ومشاعر  
الشيخ .. أو أتقى منه لأهرب  
من دور الشاب ... !

واليوم والعمر يقترب من  
أخلاق ملفاته ولم أوراقه أحس  
أن الكناية لا تكشف صباى  
أعشه ... ولو قدر لى أن  
أعش حياى من جديد لمشت  
كسل العمر كما يجب أن  
يماش ... !

□ أنا مشغل صندوق  
مغلق ... صندوق خال من  
الزخرف والإشارة والإيهام  
ولا شيء فيه يلفت النظر ...  
كنت ألقى أن فقد لى يد امرأة  
عجة لا يبعها الإيهام الخارجى  
وتفتح الصندوق لتحصلى على  
ما فيه من كنوز فى أحماق النفس  
والروح ... وفكرة التصادلية  
جاءتها من موقف خاص من  
نفسى - فالضعف الخارجى  
الذى يبدو على لا بد أن تعادله  
قوة أخرى داخلية ... ما أكثر  
الأفكار الكثيرة التى تبدأ بسيطة  
جداً ولا تبدأ بالنظريات والحكم  
الكبرى ... فالواقع عندى هو  
الذى يأتى بالنظرية وليست  
النظرية هى التى تأتى بالفكرة كما



وشغلى البحث عن الوسائل  
لإقامة توازن بين طرفي معادلة  
الحياة ... !

■ وبالنسبة للأجيال الشابة يعترف  
حكيمنا بخطأه والتقصير ... لأولئك  
الذين لا يملكون الاستدراك والتصحيح  
فيقول :

لا يخفى أن تظل رسالة  
القلم حبيسة الأوراق - تفعل  
فعلها البطيء إذا استطاعت في  
التفكير ، فكر الكاتب يجب  
أن يتسع ويشمل الواقع  
ويتلاصق معه في لحم ودم  
الحياة .. وعلى سبيل المثال لقد  
فهمت فيها خاطئا فكرة اخلاق  
إسمي على مسرح وتصورته  
نوعا من التكريم كان يجب أن  
يحدث بعد موتى ... وفاتني أن  
أحوله إلى تكريم حتى بأن أجعل  
المسرح الذي يحمل إسمي خلية  
فكر وفن ومدرسة صغيرة أدهو  
إليها الأدباء والشباب من عبي  
الفكر والفن والمسرحة وأقرأ  
معهم وأستمع إليهم وأعطيه  
ما أستطيع أن أعطيه وأجلس إلى  
المثّلين وتتعاور حول المسرحية  
التي يمثلونها ...

ولكن كما أهتم نفسي  
بالتقصير ألوم الشباب على  
تجملته وإنه ينظر إلى الثمرة في  
التخلة دون أن يمعن النظر في  
المجهود الذي بذل من أجل  
الحصول على هذه الثمرة ..

■ ومن بين أجزاء حوار مطول مع  
حكيمنا - تطرق إلى الفن والسياسة والأدب  
والإنسان والمبادئ التي آمن بها وعاشها .  
وقفا أمام الفنون التي فرضت نفسها على  
العصر - فنون الصورة - السينما  
والتلفزيون - وعن العلاقة التي يجب أن  
تكون بين الكاتب وبينها قال :

الكلمة هي الكاتب ،  
والكاتب الحقيقي لا يرى  
ولا يسمع إنما يقرأ ، فالكاتب  
في قلمه تتجلى كل قوته - أما  
المرئيات والسمعية فيجب أن  
تبني لكتاب السيناريو لأنه  
يكتبها بهدف أن تتجسد في  
رواية .

## مكتبة نواد



■ وعن روايته « عودة الروح » - وقد  
كتبها في الأصل تحت عنوان « ديب الروح »  
على أن تكون من ثلاثة أجزاء - يبدأ الجزء  
الأول يحمل عنوان « في التراب » وتنتهي  
بجزء ثالث بعنوان « نحو السلام ».

ويبدو أنه استنفد دعوته إلى ضرورة  
وحدة كل أجزاء الروح المصرية - اقتصاديا  
وسياسيا - واجتماعيا وفكريا في كل واحد .  
في الجزء الوحيد الذي أصدره من الثلاثية  
وهو عودة الروح - بالإضافة إلى أنه بعد  
سفره إلى أوروبا بدأ يبيح عن هوية أكثر  
رحابة للعصفور القادم من الشرق . وهي  
هويته وجنونه العربية في مواجهة الصدمة  
الأوروبية . وهو يرى أن « عسن » في عودة  
الروح كان مصرياً خالصاً - وقضيته تدور في  
حدود مصريته - ولكنه لما سافر واصطدام  
بالحضارة الغربية أصبح عصفورا ينتمي إلى  
الشرق كله ويحتاج إلى بحث كل قواه الروحية  
والنفسية والعقلية ليتثبت بها في مواجهة كل  
التيارات القادمة من الغرب .. !

■ ولا ينتهي أبدا قلقه عن علاقة الفن  
بالواقع .. وتعود هواجسه عن جدوى كل  
ما كتب تردده ... ويقول في فجلة :

- تعرفي ... لو كان عندي  
الملايين ماذا كنت أفعل بها ... ؟  
كنت أگمت جامعات وافتحت  
مستشفيات ... و ... و ...  
وكل ما يحول أفكارى إلى حياة  
حقيقية ... إن الفكر يظل  
ناقصا بلا أدوات تمكك  
تحقيقه .

وتذكرني هواجس حكيمنا بما كتبه  
سيمون دي بوفوار عن الأيام الأخيرة  
لسارت .. قالت : « انه كان مزعما من  
جدوى كل ما كتب ... وتبقى لو أحرق

كتبه ونزل إلى الطلبة ومشي في مظاهراتهم  
وشارك في أعمال إيجابية . »

■ وما زال .. وسيظل السير في مدينة  
العجائب المتشعبة بشرا تسمى تسويق  
الحكيم .. أو مازال السير في دروب عقل  
حكيمنا يقود إلى عشرات من علامات  
الاستفهام حول الفن والفنان ويقدم جانبا  
من التفسير لهذه الذهنية التي سيطرت على  
فكره وفنه ووضعت في الأسر جانب المشاعر  
وينض العاطفة ... وهو يقول :

إننى اعتبر المعبرية  
جنونا .. ولا أسمى نفسى فنانا  
لأنى مع الأصف الشهيد لم  
أسمع الجنون أن يبلغ مداه لا في  
حياتى الشخصية ولا في حياتى  
الفكرية .. لأنى احكمت دائما  
إلى عقل وحكمت قراراته -  
وهذا يضع الفن - فالفن  
جنون .. والفنان يلزمه على  
الأقل - القليل من الجنون -  
فيا لا يحمله العقل .. يحمله  
الجنون ...

إن حكيمنا بهذا الرأي  
يستكمل أو يؤكد رأيا ذكره من  
قبل :

« ما المجنون في بعض  
الأحيان إلا فنان أحفظ يومه  
لنفسه وعاش فيه وحده ..  
وما الفنان في بعض الأحيان إلا  
جنون استطاع أن يفرض وهمه  
على الناس وأن يجعلهم يحبون  
هذا الوهم - ولو خرج الفنان  
من جنونه لإنتهى أمره - بينما  
لو خرج المجنون من مستشفاه  
الأمراض العقلية شفى وفرح به  
الناس - ولو خرج الفنان من  
جنونه - فلبدا وإنسا إليه  
راجعون . »

○

وهكذا شكنا حكيمنا العظيم من عقله  
الذي جنى على عواطفه ومشاعره .. وشكنا  
من فكره الذي جنى على واقعه وواقعته ...  
■ وهكذا نحن ... وحتى لو كنا  
« الحكيم » فلن نرضى .

■ وهكذا الفنان ... وحتى لو كان  
« الحكيم » أيضا ... فلن يرضى  
أبدا ... لأن الأفضل دائما هو ما لم يأت  
بعد



توفيق الحكيم الذي عاصر أربعة أجيال من بناء النهضة المصرية على صعيد الفكر والأدب والفن . تعرض على مدى حياته الحافلة ، للعديد من الانتقادات التي وجهها اليه معاصروه وأبناءؤه وأحفاده ، وقد ظل صامداً عملاقاً بكتاباته تجاه كل هذه الموجات النقدية المتلاحقة .

أما الآن . . . وقد رحل « الحكيم » عنا . . . كيف يرى « ورثته » هذا الصرح الشامخ بعد وفاته ؟

لقد اختارت مجلة « القاهرة » اثنين من عمالقة الأدب والفكر في مصر ، عميد الرواية العربية « نجيب محفوظ » والمفكر الكبير « د. لويس عوض » ليس لأنها من أقرب الناس إلى أدبه فكمه فحسب بل ولنفسه أيضاً بالإضافة إلى كونها في مقدمة القادرين على رؤية الحكيم فكرياً وأدبياً وفقاً بحكم انتمائها للجيل التالي على جيل الحكيم . . . وهو الجيل الذي أقام صرح الثقافة المصرية الحديثة على دعائم توفيق الحكيم وطه حسين وسلامة موسى وأحمد أمين وعباس العقاد وغيرهم .

## الحكيم في رأي نجيب محفوظ ولويس عوض

عصام عبد الله

○ كان « الحكيم » شكاكاً في النظام (ديمقراطي) ،  
ولكن أحد الذين وقفوا ضد « النازية » ، بسوضح  
وحزم ...

تجد أن الأسرة تلعب لمقابلة رجال  
الدين طلباً للنصيحة ، من هنا  
يدخلك ديستوفسكي في أضواء عالم  
رجال الدين ويعرض عليك  
وبإسهاب عاداتهم وتقاليدهم ، كأنه  
يقص عليك رواية خاصة عن  
الكنيسة ورجالها ، داخل روايته  
الأصلية ، ثم تكشف في النهاية أن  
روايته عن رجال الدين ليست لها  
علاقة بالرواية الأصلية ! فرجال  
الدين قدموا النصيحة للعائلة التي  
سوف تخرج عنها وترى نتائجها .

فهل تستطيع القول بأن ما قلناه  
« ديستوفسكي » بخصوص رجال الدين  
خروجاً ؟ هذا من الممكن أن يقال ، لو أن  
ديستوفسكي كان كاتباً متوسط الحال ،  
ويكون ذلك سبباً وجهياً لرفض روايته .  
لكن عبقرية ديستوفسكي وسحر روايته  
جعلها - رغم الخروج الظاهر فيها - من  
أعظم الروايات التي كتبت في العالم . لذلك  
أكرر ما قلته في البداية . . . أن الجديد في  
العمل الفني هو الفنان ، فالفنان في رأي  
أهم من المحافظة على أية تقليد أو  
تقاليم . . . وأنا أسأل القارئ : ما هي  
القواعد في الرواية ؟

ليست هناك قواعد سابقة لفن الرواية ،  
ولكن هناك « أساليب » كتب بها الأدباء ،  
وكان لها تأثير جمالي خاص . فالرواية عملية  
سحرية من البداية وحتى النهاية . . . ويصح  
أن نجدها مضبوطة وبحكمة ، وكل الشروط  
التي تفرضها في بناء الشخصيات ، وفي  
الحبكة ، وفي التعبير الفني . . . كأنها تطبق  
قواعد حرفية ؛ لكنك نجدها ثقيلة ومرفوضة  
لأن ليس بها أي سحر خاص . ومن هنا كان  
الحكيم فناناً ساحراً من الطراز الأول ، وكل  
شيء وضع يده فيه كان يشع منه سحراً .

■ هل تقصد بـ « السحر » لغة الحكيم  
وأسلوبه الفني ؟

● نعم . . . فالأسئلة السابقة يطرحها على  
الحكيم كانت أساليبهم تجمع بين التراث

ورغم أن « عودة الروح » فيها  
مسرحة بقدر ما فيها من رواية ،  
ورغم أن فيها ما يشبه المقالات ،  
وأشياء رغم خروجها على أشياء كثيرة  
في الفن الروائي . . . رغم كل  
هذا . . . كان لها امتياز وسحر  
يخصها وحدها ، جعلها تفرض  
روحها على عالم الرواية ككل . فقد  
كان تأثيرها في جيلنا عميقاً جداً ،  
ويصح أن نقول عنها . . . أنها  
ملهمتنا الأخيرة ، أو المدونة التي  
نشأت في كنفها ونخرجنا منها .

■ يرى بعض النقاد أن أهم ما يميز  
رواية « عودة الروح » هي فكرها ،  
لكنها « فنياً » ليست في مستوى  
الأعمال الرائدة ؟ فما رأيك ؟

● قد يقول النقاد ما يشاؤون . .  
أنا أقرب إلى المسرحية منها إلى  
الرواية ، أو أنها « فنياً » كذلك . .  
وكذا . . . إلخ . فليكن ! هذه  
رواية كتبها مسرحي قبل كل شيء ،  
وهذا ليس عيباً ، لأن الشيء الجديد  
في أي صمغ فني ، في رأيي  
الشخصي ، هو الفنان نفسه ، فحين  
يكون للفنان سحر خاص به ، لا بد  
وإن يغفل عن أي شيء آخر .  
وأعرب مثلاً عن ذلك بـ « الأخوة  
ديستوفسكي » و « الأخوة  
كارامازوف » . . . في هذه الرواية



د. طه حسين

#### ■ اد نجيب محفوظ :

■ إذا أردنا أن نؤرخ للرواية  
المصرية الحديثة . . . فإن نضع  
« عودة الروح » للرأس الكبير  
« توفيق الحكيم » ؟

● . . . إن ما قرأناه من  
روايات ، قبل توفيق الحكيم ، في  
أدبنا العربي الحديث ، كان « حديث  
عيسى بن هشام » للموليحي ،  
« زينب » لمحمد حسين هيكل ،  
« فتاة غسان » لجورجي زيدان ،  
« قبله المملوك » لمحمد فريد أبو  
حديد ، وبعض ما ألفه طه حسين ،  
والخارج من روايات .

هذه روايات لها قيمتها وتأثيرها  
بالتأكيد . . . لكن حين قرأنا « عودة  
الروح » لتوفيق الحكيم ، شعرنا بأننا  
انتقلنا من مرحلة إلى مرحلة جديدة ،  
ومن مجال إلى مجال آخر . فقد كان  
لمودة الروح سحر وجاذبية خاصة ،  
ذكرنا تماماً بالسحر الذي وجدناه في  
بعض الروائع المسرحية ، مثل  
« الحروب والسلام » لتولستوي ،  
« البؤساء » لفكتور هوجو ،  
« فاوست » لجوته .

والمعاصرة في بنية وأحاطة، مثل أسلوب « محمد حسين هيكل »، « طه حسين » وهـ العقاد ... إلى آخر هؤلاء الرواد، لكن الحكيم ظهر بلغة جديدة، أفضل أن أسميها لغة توفيق الحكيم .. لأنها لغة خاصة به وحده، لم يسبق إليها أحد فأسلوب الحكيم هو أسلوب الحكيم .. ولغة الحكيم هي لغته .. عذبة وبسيطة وسلسلة ومصرية، ومع كل هذا هي إينة شرعية للتراث العربي .. وقد تجلت هذه اللغة في « الحوار » فقد كان رحمه الله يجد سعادته في الحوار، وكل مسرحه تلمسه في الحوار .. في أحاديثه .. في كتاباته .. وكل ما تذكر لرواياته « حوار » ويبدو أنه خلق ليكون مسرحياً قبل كل شيء .

■ « الأسطورة » عند الحكيم .. إلى أي درجة تنجح في توظيفها توظيفا معاصرا ؟

● كان الحكيم يمتاز بذكاء نادر وثقافة موسوعية مكنته من التقاط الجزئيات التي قد لا يتنبه كثيرون إليها سواء في التراث أو التاريخ أو الحياة، فمثلاً تجده في مسرحية « أهل الكهف » يصور لك الناس الذين خرجوا من الكهف فاستشفوا أن عملهم ليست متداولة .. هذه أسطورة قديمة، ومذكورة في القرآن، ومعروفة لنا جميعاً .. لكن الحكيم التقطها ليخاطب بها مصر الحديثة .. ووظفها توظيفا معاصرا، لأن عينه كانت دائما على الحاضر .. حتى أن « إيزيس » انقلبت عنده إلى ما يشبه ثورة شعبية .. وأيضاً « السلطان الحائر » .. رغم أنها حادثة تاريخية صغيرة إلا أن الحكيم استطاع أن يستخرج منها معنى من أجل اللعان وأبلغها .. وأنا شخصياً اعتبرها في قمة ومقدمة مسرحياته، ويصح أن نضعها عنواناً للمسرح الحديث .

لقد كان الحكيم من جيل موسوعي، أثرى الحياة الثقافية والأدبية والفنية بأعطائه أمثلة في كل شيء، وحتى تخصص كان للفن كله، مسرح .. رواية .. قصة قصيرة، لكن كان عليه أن يستمر بعد عناه الرحلة في بيته .. في المسرح .. ولن ننسى للحكيم أنه الكاتب الأول الذي جعل الدولة تحترم الفن والأدب وتخصص لها ما يسمى « بالترغ » .

لقد عاش الحكيم لغته أولاً وأخيراً، وكان أي شيء في الحياة بعد ذلك ثانوي، وفي خدمة هذا الفن .. فكان الفن حياته، وحياته هي الفن .

الأمم في عهد الحكيم المطلق وفي عهد الحرية الفاسدة .. .

— أليست مسرحية « السلطان الحائر » التي كتبها « الحكيم » عام ١٩٥٩ ونشرت عام ١٩٦٠ - أي قبل المؤتمر الوطني للقوى الشعبية المناقشة الثاني في مايو ١٩٦٢ - تمثل وعياً استباقياً ( في جزء منها ) لما دار في المؤتمر ؟

● إن « السلطان الحائر » عمل أدبي صعب، أنه من وجهة نظري، لا يناقش الشكالية العلاقة بين الفكر والسياسة فحسب ولكنه يطعن في شرعية عبد الناصر .. هذا السلطان الحائر بين الفكر والسياسة .

فهناك فتوى في المسرحية بأنه سلطان غير شرعي، لأنه لا يستطيع أن يصير ملكاً إلا إذا بيع في السوق .

واعتقد أن ربط هذا العمل الأدبي بعصر المماليك، ثم جعل السيدة التي اشترته « غانية » لكن فاضلة، له علاقة مباشرة في الطعن في شرعية عبد الناصر . لكن « الحكيم » استطاع « تليق » حل يفضي الشرعية على عبد الناصر في نهاية الأمر، لأنه إذا لم يفعل ذلك .. لكان الرجل الذي قلده « قلادة النيل » أعقله بلا تردد .

ويبدو أن الحكيم قد وجد مخرجاً لاضفاء الشرعية على الحاكم، لأنه كان يحلم بزواج السيف من الفكر، أو حسب المفهوم الأفلاطوني « الفيلسوف الملك، أو الملك الفيلسوف » .

هذه الفكرة كانت منتشرة في أوروبا في الثلاثينيات من هذا القرن نتيجة لمحنة الديمقراطية الأوربية، وقد ظهرت هذه التشنجات الفكرية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية؛ وقد ذهب « الحكيم » إلى باريس في ذلك الحين، وعاصر هذا الأحساس المسيطر على المثقفين الأوربيين بأن الديمقراطية نظام مهلهل، ويحتاج إلى ترفيع كثير .

وأنا شخصياً قبلت هذه النماذج حين سافرت إلى باريس عام ( ١٩٣٧ )، وقد سكنت في نفس البنايسون السذي كان « سانت أكرزوياري » نزيلاً فيه، وهناك قابلت أحد سقراء فرنسا وهو بول مورا « عضو الأكاديمية الفرنسية الآن » وقد كان يؤمن أشد إيمان بـ « بريون »، واندثقت جداً من ذلك لأنني قد عرفت من قراءتي لكتب الثورة الفرنسية أن هذه العناصر

## ٢ - د. لويس عوض .

■ في كتابكم « أقتعة الناصرية السبعة - مناقشة توفيق الحكيم ومحمد حسنين هيكل - ذكرت في ختامك التقديس [ ص ٥٥ ] لكتاب الراحل توفيق الحكيم « عودة الوعى » ما يلي « لم يكن هناك » وعي مفقود كما يقول توفيق الحكيم طوال عهد الثورة، وإنما كان هناك وعي كامل بكل ما كان يجري، وموافقة بالهرق أو بالإيمان على كل ما كان يجري . فإذا كانت هناك آمال خائبة في عهد الناصر ونظامه فالآمال لم تحب لفقدان الوعى، ولكن للحسابات الحافظة التي تكثر عادة وتعاظم في حياة



جوته

أن تعطى نوعاً من القداسة للشعب . وهو فكرة فاشية قائمة على « فوكس بوبولي » أى « صوت الشعب » .

فهناك طريقتان فى الحكم الدكتاتورى ، إما أن تلجأ إلى هذه الجماهير ، وإما أن تلجأ إلى الصغرة .

وكان الحكميين من دهسة حكم « الصغرة » ، ولذلك كان مشرباً أشد الراحة مع حصيليات « الأحرار الدستوريين » ، وكان صديقاً حسيماً لأحد باشا عبد الغفار . . . وطبعاً الجليل الحالى لا عرف الكثير عنه ، ولذلك سأقتبس عليك هذه الواقعة لتعرف أن هناك أشياء كثيرة ، غاية فى الأهمية والخطورة وللأسف لم يتبته إليها أحد . . . فى عام ١٩٢٨ قامت دكتاتورية « محمد محمود » ودعى فى الخفية « تلا » جمع غير ، ورخط خطبة مشهورة وقال « نحن أبناء البيوتات ، نحن نشبه النبلاء الانجليز الذين قيدها الملك « جون » بالجانكاترا !

هذه الأشياء يجب أن نفتش فيها ، لأن الأحرار الدستوريين هم الذين وضعوا دستور ١٩٢٣ ، وهم الذين دعروا إلى الديمقراطية وأبدوها ، ولكن الديمقراطية الأرستقراطية ، المنظمة ، التى فيها « أرسطو » معلقاً للأستكندر . فالأخير مثل السيف ، وأرسطو مثل « الفكر » .

فالحكيم رحمه الله كان يأس إلى هذا النوع من التفكير ، وفى وقت من الأوقات كان « طه حسين » نفسه يؤمن بهذه الفكرة ، قبل أن ينضم إلى السوفسد ، و« العقاد » أيضاً بعد أن خرج من الرفقة

الذين وقفوا ضد « النازية » بوضوح وحزم . . فمن يقرأ « سلطان الظلام » لتوفيق الحكيم ، يجد أنها « انجيل » ضد النازية وأيضاً « نداهم الشهر » للمفكرين ، الذى نشرته جريدة « المصرى » عام ١٩٣٨ أن يقفوا صفاً واحداً ضد النازى . . . هذه الأمور غاية فى الأهمية ، ويجب أن نفتش فيها الآن . فالحكيم اشكالية كبيرة ، حلها عندي ، أنه كان شكاكاً فى النظام الحزبى ، ويظهر هذا بشكل أوضح فى هجومه على الأحزاب فى كتابه « شجرة الحكم » ، حتى أنه سعى « الثورة » بـ « العاصفة المباركة » ولم يزل « الثورة » لأن هذه الكلمة كان القانون يعاقب عليها آنذاك ، حتى أن أحد قادتها البارزين « محمد نقيب » سماها بـ « الحركة » لأن هذه الفترة كانت تحت الحكم الملكى ، بل لقد ذهب الحكيم إلى أبعد من ذلك حين قال « إن الملكية والجمهورية تصلحان إطاراً لهذه العاصفة المباركة » !

■ أين دور الشعب فى فكر الحكيم ، وما هى وظيفته ؟

● الذى يرد على هذا عند الحكيم ، نظريته « الكل فى واحد » ، فلكل عنده يعيش فى الواحد ، والإنسان لا يجد نفسه إلا من خلال اندماج الكل فى واحد . فثبات الحكيم لم يكن شعبياً لأنه قبل « الثورة » كانت الفتات أو الشرائع التى تريد الحكم المطلق فى البلد تنقسم إلى قسمين : الأول من « السرميتالية » مثل « كريمة ثابت » و« صدقي » ، القسم الثانى كان من قادة الرعاع ( ولا أحب أن أذكر أسماء ) ، وهم فى جملة واحدة ، الذين يؤمنون بأن صوت الله من صوت الشعب ، وصوت الشعب من صوت الله . وهذه هى كلمة موسولوى الى كان يسميها « فوكس بوبولي » ، فوكس داي ، أى صوت الشعب من صوت الله . وهذه كانت الطريقة الوحيدة التى تستطيع بها اقناع شخص ليس لديه إيمان بالشعب ،

انقرضت منذ زمن طويل . فالحكيم ترى فى هذا المناخ السائد آنذاك وتأثر به ، لكنه لم يلجأ إلى الحل على الطريقة النازية الألمانية ، نظراً لتربيته فى فرنسا بلد العفالية والحريية . أما الألمانية فى ذلك الوقت وفلسفاتها المعتمدة على اللاوعى والعنف والطريقة الجرمانية فلم يتأثر بها الحكيم . ولا يعنى هذا أن الحكيم كان مؤمناً بالديمقراطية ، لقد كان شكاكاً فى النظام الديمقراطى ولكن على الطريقة الفرنسية .

■ اعتقد أن « مصر » فى تلك الفترة لم تكن بعيدة كل البعد عن هذه التيارات الفكرية المعتمدة . . . فهل كان للحكيم دور - بعد عودته من فرنسا - فى بلورة اتجاه فكرى معين فى المجتمع المصرى ؟

● المناخ فى مصر عام ( ١٩٣٨ ) كان فيه أيضاً شيئاً من هذا ، ولكن على الطريقة الألمانية النازية ، والفاشية على طريقة موسولوى ، لدرجة أن هناك ناس كانوا يجدون بعض الأفراد . وقد نشأ الضباط الأحرار أنفسهم فى ظل هذا المناخ الفكرى ، فى فترة « مصر الفتاة » وهزبر المصرى . فى هذه الفترة . . تبلورت الحلول النازية الفاشية فى بعض شرائع المجتمع المصرى ، لأن الأغلبية من المصريين كانوا دائماً وفتدين ، وإفما أعطت الفكر والفلسفة لقلوب الحزب الوطنى آنذاك ، فظهرت هذه الحركات التى تدعو إلى النازية .

لقد كان الحكيم متعلماً متعلماً جيداً ، ومتقناً ثقافة إنسانية حقيقية ، فحين ثار على الفكرة الديمقراطية ، لم يثر عليها بنفس الطريقة ، بل ثار عليها بالطريقة الفرنسية المشبعة بالعفالية وسحب الحرية أيضاً ، ولكن فى نهاية الأمر كان الحكيم يدعو إلى حكم « الصغرة » .

وهنا يجب أن نتنبه إلى أن « الحكيم » كان شكاكاً فى النظام الديمقراطى ، ولكن أحد



سوف نراه فيها بعد وذلك عندما اشترك الحكيم مع محمد كريم في اعداد السيناريو لفيلم رصاصة في القلب عام ١٩٤٤ عن إحدى مسرحيات الكاتب . وقد اعتبر سعد توفيق هذا الفيلم أحد أهم مائة فيلم مصري تم انتاجها بين عاسي ١٩٢٦ - ١٩٦٩ . ومن السيناريو المكتوب يتضح أنه قد وضع عينه على أن الفيلم مصنوع من أجل النجم الأورجد محمد عبد الوهاب ، الذي عليه أن يغني وتغبطه الحسان ، ويتمتع بخفة دم وحضور ، سواء مع الموظفين الذين يأتون إلى مكتبه ، سعيًا لمقابلة سعادة الوزير الذي يعمل سكرتيرًا له . . أو مع الداتئين الذين يطاردونه دائمًا خاصة في أول الشهر . أو حتى مع نادل البار الذي يستدين منه دائمًا . وبإلطبع مع الحسان الاقل يطاردنه على طريقة هارون الرشيد رغم أنه القلس دائمًا . وأخيرًا تلك الحناء صاحبة « الجلاس » التي شاهدها في أحد المحلات فقام بها كي يقاها فيها بعد أن خطبته ابن عمه الطيب الذي ينشد فيها المثل قبل الانثى . .

وهذا الموظف محسن موجود دائمًا أمام المتفرج لا يبعد عنه يغني له عشرات الاغانى . ويغبطه النساء دائمًا . . يطاردنه داخل شقته . . ويتصلن به في الهاتف . وخاصة في حفل عيد الميلاد الذي يذهب إليه .

ولولا وجود محمد عبد الوهاب بحضوره وخفة الظل ما حصل الفيلم على كل هذا النجاح الذى ناله ولكان صورة مكررة لعشرات الأفلام التي تم انتاجها في هذه السنوات والتي تعتمد على قصة حب تربط بين اثنين يعوقها عائق لا يلبث أن يتعد عن الطريق كي يفوز كل من الطرفين بالآخر . .

والتمازج الى وصفها توفيق الحكيم في هذا الفيلم مكررة . وبإلغة البساطة - ان لم نقل الساذجة - مثل الطيب أو الخطيب الذى يتمتع ببلاهة وتحلف . ولا ينفذ عاشقًا بالرة . ويردد بين وقت وآخر أنه يسعى لثرة خطبته . .

ورغم أن سنوات الأربعينيات والخمسينيات كانت هي قمة العطاء الأدبي عند توفيق الحكيم والتي بلغ فيها أوج شهرته . الا أن السينما قد تجاهلت أعماله طوال ستة عشر عامًا كي تعود في عام ١٩٦٠ مع فيلم « الرباط المقدس » والذي أخرجه محمود ذو الفقار وهو أحد الذين أعجبوا

## توفيق الحكيم والسينما

عشرة أفلام ونصف هي الحصيلة السينمائية التي قدمت لتوفيق الحكيم من خلال أعماله الأدبائية المبدئية في المسرح والرواية والقصة القصيرة والسيناريو . . وإذا شئت الدقة فانه يمكن القول أن العدد الحقيقي يقل عن ذلك بكثير . . ربما بنمائية تقريباً . . حيث أن أغلب هذه الأفلام لم يلق أى نجاح فني أو جماهيرى . . ويبقى السؤال المتأردوما : هل أدب توفيق الحكيم مصنوع من أجل القراءة وحدها . . وأنه لم يصنع للتمثيل سواء فوق خشبة المسرح أو على الشاشة . .

فلاشك أن السينما قد راحت إبان حياة الكاتب الطويلة تبحث في أروقة أعماله . . علها تجد نصاً يناسب السينما خلال ثلاثة وأربعين عاماً هي طول العمر الذى تعاملت فيه السينما مع الحكيم . . وراحت هذه السينما تقربل أعماله الواحد تلو الآخر فلم يبق فوق السطح سوى مآزياته . . ثم راح الزمن نفسه يغربل هذه الأعمال التي لن يبقى منها سوى فيلم أو اثنين على أكثر تقدير . .

إذن ، فالسينما لم تضيف شيئاً لأدب توفيق الحكيم . ولكنها أساءت إلى صورة أدبه ، وأفقلت للكثير من هوية هذه الأفلام معتها . خاصة أن أغلب الذين عملوا في أدب توفيق الحكيم من المخرجين الذين يتعمدون إلى الدرجة الثانية . وقد ساعد أغلبهم في أن يفقد روح الحكيم ونصه ذلك السحر الذى يتمتع به .

لم تكن البداية التي بدأت بها العلاقة بين أدب الحكيم والسينما رديئة إلى الحد الذى

لماذا نلت تجربة أفلام  
أعمال توفيق الحكيم في السينما  
الأديب والشاعر والناقد الأدبي



بكتابات الحكيم وقدم له ثلاثة أفلام فيا بعد ..

« والرباط المقدس » هي إحدى الروايات التي كتبها الحكيم عام ١٩٤٤ ولها تأثير رواية تاييس لأناتول فرانس حول الراهب الذي يسقط في غواية امرأة تأتي إلى عرابه . والراهب هنا كاتب اسمه الكاتب براهيب الفكر يعيش محاسراً بكتبه ومؤلفاته . يرندى الكاسكيت ويمسك القلم . يجيد استخدام الحجة . لا يعرف النساء .. ولا يسمى للاتصال بأحد .. هذا الراهب فاجأً بدخول امرأة عليه - أدت الدور - المطربة صباح - وهي تمتلك من الحسن والدلال ما يمكنها أن تحطم عليه كل معبده . وأن تذيب كل تردده . فيصبح رجلاً حسياً تغير أحاسسه الجسدي لئيل الفكرى ، والمرأة هنا متزوجة من رجل دائم السفر عنها . تعيش في ملالة . وتسعى إلى مشغل فراغها مع هذا الرجل . فتجعل منه أضحوكة . وتسقط مهابته .. وقبل أن تقطع الرباط المقدس بينها وبين زوجها وتسقط في الرزيلة . فانها تعود إلى بيتها بعد أن تضرب المفكر بزجاجة حجر .. لقد سقط الرجل .. أما المرأة فقد فلتت منه .. وذلك عكس ما حدث في رواية أننا تول فرانس حيث أن تاييس خاتبة مهنتها اسقاط الرجال في أحقادها .

وقد شاهدت هذا الفيلم منذ سبعة وعشرين عاماً . وأذكر أن السينما التي شاهدتها بها كانت مزدهرة بالصغار في مثل سني .. ولا استطيع أن اتكهن بتأثره على الجمهور الأكبر سناً .. فهو أحد الأفلام التي قلیما ما يتحدث عنها النقاد السينمائيين في أفلامهم .

بعد ثلاثة أعوام من « الرباط المقدس » عاد محمود ذوالفقار مرة أخرى إلى أدب توفيق الحكيم ليستبين بروايته « الأبدى الناعمة » التي كتبها عام ١٩٥٤ أي عقب قيام الثورة .. وقد حشد المخرج لفيلمه كل عوامل النجاح . فهناك أكثر من خمسة نجوم كبار هم صباح وأحمد مظهر وصالح ذوالفقار ومريم فخر الدين وليلي طاهر . بالإضافة إلى ضخامة الإنتاج واستخدام عنصر الألوان في فترة لم تكن فيها الألوان سائقة . كما استغرقت مدة عرض الفيلم أكثر من ١٥٠ دقيقة . ویدور الفيلم حول « البرنس » الذي يقم في قصره الكبير والذي لا يسمي للتلألئ مع المجتمع من حوله بعد التغير الذي أحدثته ثورة يوليو .. فقد



توفيق الحكيم

تم سحب الكثير من مخصصاته المالية . وأصبح القصر خالاً إلا منه . فقد هجر الخدم بعد أن أصبح أكثر عصية وقللاً . كما تركه أخته الوحيدة كى تزوج من مهندس يمتلك ورشة سيارات يراه البرنس صاحب أبلى قدرة مطلقة بشحم وعادم السيارات . ويعيش البرنس في ملالة تلذعه إلى الخروج في بعض الأحيان من عزته وربما بحثاً عن شيء يأكله على طريقة لصومس الليل فيتعرف على أحد لفتنزين الماطلين على قاعة الطريق وهو مثله انسان خامل لا يعمل ولا يجهد مايناب الشهادة الجامعية « السلية » التي حصل عليها . وتلعب الابنة دوراً كبيراً في أن تفسر أباهما . وتسعى أن تخرجه من قوقعته المحبوس فيها دوماً والمصنوعة جدرانها من كبرياء زائف وحقائق مضغومة .. ومن خلال قصة حب تربط بين صديقة لابنته وبين البرنس يتغير الرجل . فيمسك القلم ليزرع حديقة قصره التي كم اشتاكت إلى الاهتمام . فتصبح اليد الناعمة خشنة كما يرى المخرج . وربما لهذا السبب قوبل الفيلم بسخرية شديدة عندما عرض عام ١٩٦٤ في مهرجان برلين . هذه الأبدى الخشنة تمسك فيها بعد في الإرشاد السباحي . فيقوم بإرشاد السباحين إلى معالم بلده وخاصة تلك التي حققها الشورة . مثله برج القاهرة « وبعض الجاني البيضاء المطلقة على هر النيل ..

أما التجربة الثالثة التي قلمها محمود ذوالفقار لتوفيق الحكيم فهي فيلم « الخروج من الجنة » عام ١٩٦٧ وهو مأخوذ عن مسرحية قصيرة بنفس الاسم نشرت إلى

جانب مسرحيات أخرى في كتاب صدر قبل ذلك بثلاثين عاماً . ويمكن أن نستعين هنا ببعض مآكيب عن هذا الفيلم دون أدنى تعليق منا فقد كتب سمير فريد في كتابه « العالم من عين الكاميرا » متسائلاً : « ماذا فعلوا بالحكيم أو ماذا فعل حق هم يقدموا قصته على هذا النحو أوليصفوا اسمه بقصة مثل هذه ؟ » إن « الخروج من الجنة » قصة عجيبة غريبة في حدثها الملودرامي الفج . فنحن أمام زوجة ثرى يهوى الغناء ، وهذه الزوجة تريد أن يعمل لأن العمل - على حد تعبيرها حياة . ولأن عمل زوجها يجعله يعطى « عبقريته للناس ولايسجنها في حدود الحواصلي ، ولأنها تؤمن بأن العبقري لا تتجلب إلا في الحرمات لذلك فهي من شدة حبها له توهمه أنها لانيه حتى يطلقها ، ولكن يتأكد تماماً من ذلك تزوج من غيره ، وهنا تنفجر العبقري ثم ينتهي الفيلم .

وتسائل الكاتب في مكان آخر مرة ثانية : « ما معنى حاجة الجماهير إلى عبقري الماطلين بالوراثة ، هذه الحاجة المطردة نحو اللزوة طوال الفيلم إلى أن يتحقق المراد مسامحة من الموفق أن يكون تعبيراً عن العقلية البرجوازية المتخلفة التي تحكم السينمائيين القدامى » وحول هذا الفيلم أيضاً وأفلام أخرى مثله أكد سعد الدين توفيق في كتابه « قصة السينما في مصر » أن : « هذه الأفلام مخاض سيرة ما يجب أن تكون عليها السينما في مجتمع اشتراكي ، إذ أنها كانت بعيدة جداً عن مشكلات حقيقية أو عن تصوير حياة الشعب في الستينات . وإنما كانت تقليداً للأفلام الروائية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الأخيرة ، أفلام الصالونات ، وحفلات الرقص ، والمشاهد الجنسية الصارخة ! »

من نفس نوعية الأفلام قلمت السينما خلال تلك السنوات فيلمين مأخوذين عن توفيق الحكيم وهي « ليلة الزفاف » لمسرى بركات . و « طريد الفريوس » لفطين عبد الوهاب . وقد عرضا عام ١٩٦٥ ، كلاهما مأخوذاً من قصتين قصيرتين نشرت في مجموعة قصصية تحمل عنوان « ليلة الزفاف » .. وفي الفيلم الذي أخرجه بركات نرى نفس القصة الساذجة التي سمعت أحياناً لتتبدلها عن أدب توفيق الحكيم فهناك فتاة لاهية . تحب زميلاً لها أقرب إليها . وعندما ترفض عليها أسرتها أن تزوج من أحد الأطباء أصدقاء الأسرة تعطل ليلة الزفاف أن توبخ له بأنها تزوجت

عن غير رغبة . وأنها تحب رجلاً آخر . وبطريقة الاجتماعات بقرار الزوج الذي لم يمتأ بها ليلة الزفاف أن يزوج زوجته فرصة الانفصال وأن يتركها للزمن اختيار لحظة السطاق . . فيحسبان في سرسرين منفصلين . ويحاول الزوج بأسلوبه كجستلهم أن يفتح الفتاة أنه أفضل من هذا الذي أحبه وبالعمل فإن الزوجة تتحول من الشاب اللاه الذي أحبه وتوجه إلى زوجها الذي يعيش معها ليلة زفاف متأخرة . .

وحكاية هذا الاجتماع الذي يضحى بكرامته ومصلحته من أجل امرأة . حتى وإن لم يكن يجمع بينهما قصة قد تكورت مئات المرات في السنين ومن أبرزها تلك الحكاية التي قدمها فرانك كابران عام ١٩٣٤ في فيلم « حدث ذات ليلة » . . والواضح أن بركات كان يضع عينيه على هذه الحكايات المسائلة وهو ينقل قصة الحكيم لئسبنا وهي التي لا تزيد من ثلاث صفحات لا أكثر .

أما فكرة «أصوصة» طريد الفرسوس» فهي أيضا فكرة قديمة سبق أن قدمتها السينما عام ١٩٤٤ في فيلم يحمل اسم « حضور السيد جوردان كنيها جان بول سارتر في سيناريو السينما في عام ١٩٤٧ يحمل اسم « انتهت اللعبة » . وفي حضور السيد جوردان صعد هذا الأخير إلى السباه بعد ثمانية فيكتشف أن السباه أخطأت وأن موعد صومعه لم يكن بعد . لذا تم إعادته مرة أخرى إلى الأرض ليتجسد في شخص مات لتوه قتل مسموما فيجد نفسه في مسئوليات جديدة إزاء زوجته وسكرتيرته . ويموت فيصعد ثم يعود مرة أخرى . .

هذا الجدولة الطريفة قلمتها السينما مرارا . منها في فيلم « الرافعة » أخرجه الكسندر هال عام ١٩٤٧ . وفي أدبنا العربي قدمها يوسف السباعي في كتابه « البحث عن جسد » و « نائب عزرائيل » . . وتطور أحداثها فلم نطوئ عبد الوهاب حول الشيخ عليش رجل الكرامات الذي يصعد إلى السباه . وعند حسابه يفاجأ بأن ميزان شره يوازى ما فعله من خير وإنه ليس من أهل الجنة أو أهل النار . لذا تقرر السباه إعادته مرة أخرى مثليا حدث للسيد جوردان فيقوم في أول الأمر بدور أفاق قرواد يتولى رعاية مجموعة من العمارات ويرتزق من خلال مهنة البغاء . . وفي إحدى الممارك في البار الذي يعمل به يصاب بحرج يجعله يتبته إلى صوابه . فيقيم في أحد الأحياء الشعبية

ويتغير سلوكه حيث يصبح إنساناً معتدلاً يمارس الخير . ويدافع عن الحق . ويموت في إحدى الممارك الشرسة التي جابه فيها الشر . . ويصعد مرة أخرى إلى السباه وبدلاً من كلمة « النهاية » التقليدية نرى تسأل : إلى أين ؟ .

ومثلاً تأثر الحكيم في أكثر أعماله بالفكر العالي . . من بجماليون إلى تاليس وقيامه بصياغتها من جديد من خلال منظوره الخاص قام بصياغة أسطوره الدكتور قاوست في « المرأة التي غلبت الشيطان » . . وفي هذا العمل حول الكاتب الدكتور قاوست وهو الرجل الواسع القضيي الخير والنشر الطامع في جمال الفتاة التي يقبل من أجل الحصول عليها أن يتعاقد مع الشيطان مستوفيلس . حول الكاتب قاوست إلى امرأة تدعى شفيقة امرأة ديمية مشوهة جاءت من الريف لتعمل في منزل إحدى الرافعات والتي تعاملها بقسوة وسخرية . وفي بيت غدومتها تقابل صحفيا يدعى محمود فتجبه وتصاب بالفيرة في ليلة زفافه من محلة مشهورة فتقلدها بكوب الشراب عما يدفع بالعريس أن يطرد خارج المنزل . ونجد شفيقة نفسها في الصحراء تبكي وتقرر الانتحار . إلا أن أدم يظهر لها ويغيرها أنه سليل أسرة أليس وإنه يمكنه أن يساعدها وأن يلبي رغباتها طوال عشر سنوات مقابل أن يتمكن من روحها لتكون تابعة له بعد عشر سنوات . فتتزوج شفيقة إلى « امرأة » الأرملة اللبونية العائسة من الولايات المتحدة . وتأخذ في الانتقام ممن سخرها منها . . . حيث تدفع الصحفي للانتحار



برلتي عبد الحميد

والمثلة إلى الجنون . وبعد مرور السنوات العشر تكون قد تابت إلى بارزها . . وحجت إلى بيته . وعندما يدخل الشيطان عليها ليستلم روحها إلى ملكة الشر تحرق نيران أيمانها . .

في عام ١٩٧٦ حاول المخرج عاطف سالم استعادة بعض الامجاد التي افتقدها فسعى إلى تقديم قصة « العشب الحادي » لترويق الحكيم . ورغم أن مصطفى عزم هو الذي كتب سيناريو هذا الفيلم إلا أنه لم يخرج عن الأفكار التقليدية التي تمثل بها السينما المصرية وهي تدور هنا - حول لحظة شك عابرة أحس بها رجل يغير امرأة مع أخرى . وقد جاءت هذه اللحظة قبل طور شديد بين الزوجين اللذين ربطتهما قبل الزواج حب وتقاهم . . لكن متطلبات الحياة للبيت تدفع إلى دب الخلاف فيها بينهما . . فهي مدرسة تعيش على هامش المجتمع تركب المواصلات العادية وتعاين من اللذين يلتصقون خلفها أو من ورائع البعض الكريمة في المواصلات . . وسعياً وراء تحسين ظروفها تملأ البيت بتلايم يأتون من أجل تلقى بعض الدروس الخصوصية . كما أنها تضغط على زوجها كي يوافق طلبات المتبع السينمائي الذي يريد قصة « عرائقه » يلهم بها مشاعر الجماهير . . وسعياً للهروب من هذه الضغوط النفسية يجد الزوج نفسه في أحضان امرأة أخرى متزوجة ترد له أن كل زوجة يمكنها أن تكون زوجها عندما تجد الفرصة سانحة . . هذه العبارة تتردد في أذنيه فيشك في زوجته ويراقبها . . ويكتشف أن ليس كل النساء مثل فيفي . .

في عام ١٩٨٠ قدمت فائق حمامة تجربة جديدة حين قامت بعرض أربعة قصص من المسلسل التلفزيوني الذي أنتجته « حكاية وراء كل باب » لسعيد مزروق سينمائيا . وكان من بين هذا المسلسل ثلاثة قصص لترويق الحكيم إلا أن الفيلم السينمائي لم يضم سوى قصتين فقط منها هما : « أريد أن أقتل » و « الثابتة المحترمة » . . وقصص المسلسل جميعها عبارة عن حوار يتبادلته شخصان أو ثلاثة على الأثاث في غرف مغلقة حول الماضي والحاضر . . ففي « أريد أن أقتل » تدخل امرأة على جاريا وقد حملت مسدسا بين يديها تهددها أنها مصابة بحالة عصابية تدفعها أن تقتل أي شخص يقابلها . وعلى الزوجين أن يجنرا من بينهما من يموت . . وقبل أن تدخل سهام على الزوجين كانا يتبادلان أحل كلمات الحب .





لادن حامة

فقد أخبر الزوج إمرأته أنه قد آمن على نفسه كي تستفيد زوجته عقب وفاته . لكن عند لحظة الاختيار يفضل لنفسه السلامة . أما الزوجة فتدعي أنها لا تود أن تموت لأنها حامل . ويزداد الموقف تعقيداً بدخول موقف التأمين الذي يصبح طرفاً ثالثاً في الاختيار وتطلق سهام مصاصتها « الفشنك » وتشرع بالارتياح ثم تخرج وهي تسمع الزوج يردد بأسى : لقد فتنيتي .

وتعود الناجبة المحترمة .. إلى منزلها متأخرة لتفقد زوجها ثم ينظف البيت كما يجب .. وإن الأطفال لم ينموا . تحمله أن جلسته اليوم كانت حارة في المجلس حول موضوع حساس . ولجأة يلقى جرس الهاتف الذي يخبرها أن وزير الري سوف يزورها في الزيارة يطلب منها الوزير أن تستمع بانتباه لطيفة لزميلها الذي قدم استجواباً في المجلس كي يسحب استجوابه . ويخبرها أن ثمن هذه الإلتامسة هو ترقية زوجها المنسى في الدرجة الخامسة منذ عشر سنوات إلى الدرجة الثالثة لكنها ترفض وتخرج الوزير غاضباً مثيراً بين الناجبة وزوجها حواراً حول قيمة القيمة والمبادئ ..

لعل أهم تجربة في السينما المأخوذة عن توفيق الحكيم هي رواية « يوميات نائب في الأرياف » التي ظهرت مرتين في السينما في المرة الأولى كتب السيناريو المفرد فرج كي مجرجه « توفيق صالح » الذي التزم تماماً بالنص الأصلي . ويقول سمير فريد في كتابه

« سينما ٦٩ » : أن توفيق صالح قد برع في تقديم صورة واقعية صادقة للقرية المصرية وانماطها المختلفة ، ولعمل الشخصية التي لم يوفق في رسمها شخصية الشيخ عصفور ، فالواضح أنها تقوم بإضفاء طابع شعري يصل إلى حد الصوفية على سير الأحداث ، بينما بدت صا الشاشة مثيرة للغرابة أكثر من أي شيء آخر ..

وقد أرجع الكاتب أهمية الفيلم إلى عناصر خمس هي التكوين في استغلال الديكور والملابس والتصوير خارج الاستديو . ثم التقطيع ووحدة البناء في المشهد وليس في اللقطة ثم الاختيار الجيد للممثلين . وحلق إيقاع بطيء يعبر به عن الحياة في القرية .

أما رضا الطيار فيرى في كتابه « الرواية العربية في السينما » أن الفروق بين الرواية والفيلم سيرة جدا . وأن الفيلم استغنى عن مواقف يصعب تنفيذها أو لا تخدمه كثيراً ، مثل ركوب الخيل في الطريق الذي لا تقطعه السيارة وسقوط النابغ عن قمره . وكذلك التفاصيل القاسية بشكل متعمد لما يجري في مستشفيات الريف يصعد أشباه المرضى وأدمغة الوق ..

أما نفس القصة فقد ظهرت في إطار فرعي من خلال فيلم « عصفور الشرق » ليوسف فرنسيس عام ١٩٨٥ . وهي تدور من خلال رؤية ذاتية للمخرج يوسف فرنسيس الذي حاول مزج سيرة توفيق الحكيم من خلال روايته « يوميات نائب في الأرياف » و« عصفور من الشرق » . فهناك في عصرنا الحديث شاب معجب بتوفيق الحكيم ويريد أن يكرر تجربته الباريسية . فيسافر إلى العاصمة الفرنسية مرتدياً زياً اقرب إلى ملابس الحكيم في الثلاثينات فضلاً عن الكاسكت . والشاب يعرف أن الكاتب توفيق الحكيم الحقيقي في المستشفى فيذهب إليه هناك حيث يبالغ ويصافحه . ثم يبدأ في إعادة تجربته ويقابل عاملة تذاكر يكرر معها نفس حكاية العصفور التي عاشها الحكيم . وعندما يعود إلى مصر يتم تعينه وكيل نيابة في الأرياف فيجدها فرصة للبحث عن ريم والشيخ عصفور والبحث عن سر مقتل قمر اللولة علوان . فتظهر ريم مرة أخرى . ويقضي سر موتها في مقبرتها فيقرر العودة مرة أخرى إلى المدينة ..

عشرة أفلام ونصف من أعمال توفيق الحكيم في حياته خلال ثلاثة وأربعين

عاماً .. المهم أن هناك ظاهرة عامة في السينما المصرية المأخوذة عن الأدب . وهي أن أغلب أعمال الأدباء المصورة سينمائية يتم ذلك إبان حياتهم مثلاً حدث مع علي أحمد باكثير ويوسف السباعي ومحمد عبد الحليم عبد الله وعبد الحميد جردة السحار .. فهل يمكن أن تتكرر هذه الظاهرة مع توفيق الحكيم .. ويكون عمره السينمائي قد انتهى عند هذا الحد .. مجرد سؤال ..

## قائمة الأفلام المأخوذة عن أعمال توفيق الحكيم

١٩٤٤ : رصاصة في القلب (إخراج محمد كريم) تمثيل : محمد عبد الوهاب - راقية إبراهيم - سراج منير

١٩٦٠ : الرباط المقدس (إخراج محمود ذو الفقار) تمثيل : صباح - عماد حمدي - صلاح ذو الفقار

١٩٦٣ : الأبدى الشاعسة (إخراج محمود ذو الفقار) تمثيل : صباح - أحمد مظهر - صلاح ذو الفقار - مريم فخر الدين

١٩٦٥ : ليلة الزفاف (إخراج بركات) تمثيل : سعاد حسني - أحمد مظهر - حين رياض

١٩٦٦ : طريد القردوس (إخراج فاطن عبد الوهاب) تمثيل : فريد شوقي - سميرة أحمد

١٩٦٧ : الخروج من الجنة (إخراج محمود ذو الفقار) تمثيل : فريد الأطرش - هند رستم - عادل امام

١٩٦٩ : يوميات نائب في الأرياف (إخراج توفيق صالح) : تمثيل : رواية أحمد عبد الحليم - توفيق الدقن

١٩٧٣ : المرأة التي غلبت الشيطان (إخراج يحيى العلمي) : تمثيل : نور الشريف - نعمت مختار - شمس البارودي

١٩٧٦ : الحش الحسادى (إخراج عاطف سالم) : تمثيل : محمود ياسين - برلتي عبد الحميد - محمد رضا

١٩٨٠ : حكاية ود راك باب (إخراج سعيد مرزوق) : تمثيل : فنان حمامة - أحمد مظهر - أبو بكر عزت

١٩٨٥ : عصفور الشرق (إخراج يوسف فرنسيس) : تمثيل : سعاد حسني - نور الشريف - الزيات جارد



قصة

## قصة غير رسمية

### كمال مرسي

لاشك أنه يريد الخروج من الطابور بشرط حفظ مكانه فيه ، فقد قصر حديثه على الواقفين خلفه ولم يبادل الواقفين أمامه أى حديث . ولاشك كذلك أنه يريد التوجه إلى المقهى راجياً البدء فى بيع أكياس الأرز الذى أصابته فى الأيام الأخيرة أزمة حادة ، أرادت الحكومة بحسن نية أن تقضى عليها . لاشك فى ذلك ، فقد انقضت على ميعاد فتح الجمعية فترات طويلة ممتلئة تحت تلك الشمس المحرقة . . . وأكبرت الرجل حين رأته يخرج فعلاً من الطابور ويتجه إلى المقهى . . .

كان موظفو الجمعية يتجاذبون — بعد انتهائهم من الإفطار وشرب الشاي — أطراف حديث شيق على ما يبدو . . . عن أجور إضافية وعلاوات تشجيعية . . . ربما . . . بينما كان كبيرهم ما يزال يشد فى ثلثه واضح ، أنفاساً من الشيشة أمامه . .

فى استحياء توقف الرجل الخارج من الطابور عند مدخل المقهى . . . وفى استحياء أشد التقرب من أقرب موظفى الجمعية للمدخل . . . اتحنى إليه كأنه أراد أن يكون كلامه همساً أو كأنه أرادها انحناءة احترام ، وهو يشير إلى ساعة فى يده وإلى رأسه التى لفحتها سياط الشمس الملتبسة . . . هز موظف الجمعية كتفيه وأومأ برأسه إلى رئيسه المتلذذ بأنفاس الشيشة .

لدا شيء من الأحباط على الرجل الخارج من الطابور وهو ينظر إلى قطع الفحم المتهوج للمجهز فوق الشيشة . . . وإلى فقائيع الهواء وهى تتسابق فى الصعود إلى سطح الماء بالأناء البللورى . . . وفى أذنيه الكركرة تكرر تباعاً فى رتابة ، لكنه كان يبدو مصراً على المضى فى فدائيه ومغامرته بالحديث إلى رئيس الجمعية . . . وما أن هم بالكلام معه حتى أشار إليه بطرف مبسم الشيشة أن يعود إلى مكانه فى الطابور وإلا لن يحصل على حبة أرز . . .

لم يكن يخطر ببال أن يحدث ما حدث . . . 11

ولو رواه لى انسان ما صدقته قط ، فللمظلوم قد يفقد ، أحياناً ، صوابه حين يرى فداحة ما وقع عليه من ظلم ، أما الظالم فما عذره إذا ضييع صوابه . . .

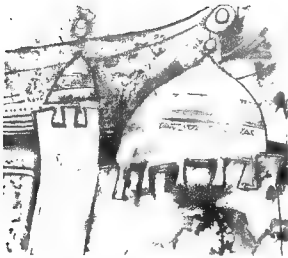
وبالرغم من أننى كنت أشاهد الحوادث من نافذة يبقئ المظلة على الطريق . ولم أكن أنا أو زوجتى أو أحد من أولادى طرفاً فيه ، فقد شعرت بالغثيان والهوان ، وصراخ الناس يصم الأذان . . .

فى البداية كان كل شيء يسير فى مجراه الطبيعى المتعاد ككل يوم . . . شمس الصباح مشرقة فى توهج كأنها تنبئ بיום حار . . . والجمعية على الرغم من أبوابها المغلقة اصطفت أمامها طابور طويل . . . طابور من نوع جديد ليس فيه هؤلاء الذين نعرفهم جيداً . . . ( الدلالات ) محترفات الشراء من أجل إعادة البيع . . . طابور شاهدت نشأته منذ البداية . . .

جاء رجل عجوز أشيب الرأس يرتدى بدلة صيفية بنصف كم ، ومن مظهره يبدو أنه موظف على المعاش . وقف مباشرة بمفرده أمام باب الجمعية المغلق ، وما لبث أن أقبلت سيدة من ربات البيوت . . . تبادلت معه حديثاً قصيراً ثم . . . وقفت خلفه . . .

وتوافد الناس بعد ذلك . . . ذرافلت ووجدنا ، حتى صار طول الطابور خمسين متراً ، وما زالت أبواب الجمعية مغلقة كالأجفان أثقلها النعاس . . .

لم يكن موظفو الجمعية — وأنا أعرفهم شكلاً — قد انتهوا بعد ، من تناول إفطارهم وشرب الشاي فى المقهى المجاور لبيتى . ولأن بعض الواقفين فى الطابور يعرفونهم مثل فقد راح أحدهم يرمقهم بين حين وآخر فى صبر واستسلام منتظراً نهاية الاضطراب . . . ثم تملأ صبره فى النهاية فرأيتة يجادى من يقفون خلفه مشيراً إلى المقهى بيده فى حركة حزينة يائسة . . .



حين ارتفعت الأجفان التي أثقلها النعاس وانفتحت أخيراً أبواب الجمعية ، تلاشت المسافات بين أفراد الطابور ... صاروا جسداً واحداً غريباً بعشرات من الأذرع ... يتلوى ويمينا ويساراً .. ربما لما من انضغاط أجزائه ، لكنه ظل مع ذلك طابوراً وإن كان من نوع جديد ليس فيه هؤلاء الدلالات .. وعندما بدأ طابور آخر للخرينة يتشكل من الأفراد الأوائل التي انتهت وقفتهم في طابور البنات ، ظهرت حل الطابور الجديد بادرة مرض خبيث ... راح يستطيل بسرعة غير عادية وبدأ أن تمدده يكاد يقترب من طابور البنات .. وأدركت حل الفور سر الورد الخبيث في الطابور الجديد ... كان موظف الخزانة منشغلاً برواية حكاية لزميل له .. ربما حكاية نكتة ... فقد استغرق في الضحك حتى دمعت عيناه .. وحين عادت الخزانة تلتهم نقود الطابور بدأ في الظهور طابور ثالث ، لاستلام الأرز ... وتردد في أعماقي .. سؤال حائر وحزين .. لماذا يعذبون الناس في ثلاثة طوابير ... ١٩



فجأة انشقت الأرض عن أمين شرطة .. لاشك جاء لتنظيم الطوابير .. والحق يقال : أنها لم تكن في حاجة إلى تنظيم ، فهي حل الرغيم من التواكب لما في بعض الأحيان لضغط أجزائها ما زالت طوابير ... ويحركات استعراضية راح أمين الشرطة ينتقل بين الطوابير الثلاثة .. لكنه كان ( إنساناً ) فقد حرص على إلقاء تحية الصباح لكل من وقعت عليه عيناه .. بل قرنها بمصافحة باليد لكل من موظفي البنات والخزانة والاستلام .. ١١

وحين أضحت الشمس الملتبته فوق الرؤوس تماماً ، استبان للناس في الطوابير الثلاثة أن أمين الشرطة لم يكن في مهمة رسمية ... اشترى لنفسه ثلاثة أكياس من الأرز وليس كيساً واحداً .. كبقية الخلق .. وحتى هذه اللحظة كان كل شيء يسير في مجراه الطبيعي .. غير أن بعض المحشورين في الطوابير بدأوا ينتمرون حين رأوه يشتري لبعض معارفه أكياساً أخرى من الأرز ، فينصرفون بها في سهولة ويُسّر بينها هم منزعجون تحت تلك الشمس اللعينة المحرقة ، في طوابير تتلوى أما ولا تتقدم خطوة إلا بعد عنه طويل .. وكلما اتسعت المهمة غير الرسمية لأمين الشرطة اتسعت مساحة التلهم بين المحشورين في الطوابير ... ثم أخذ التلهم شكلاً آخر تماماً .. ازداد حشر الطوابير .. التلهم تماماً اقفاص الصدور بسلاسل الظهور .. لم يعد باستطاعة الطوابير التعبير عن انسحاقها بالتلوى ويمينا ويساراً ، فأى تعبير كهذا معناه فقدان الدور .. من ضيقه ولن حول تمحرج صوت رجل ..

— لا فائدة من الطابور ولا الصبر الطويل ، مدامت الحكاية كذا ترون ..

ومن آخر الطابور صاح ولد عن يلعبون الكرة في شارعنا :  
— الفرع هو الكوسة .. والكوسة هي الفرع .

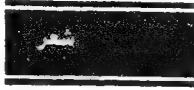
فجأة انكفأت على وجهها سيدة عتمة .. انحسرتوبها عن فخذها وبالعافية الملت نفسها ثم سقط طفل من فوق صدر أمه تحت الأقدام ..

أحدثتكاف المرأة وسقوط الطفل خلخلة في أجزاء الطابور .. تفككت التحام الأجساد وانفطرت أجزاء طابور الخزانة ثم تبعه باقي الطوابير .. صارت كلها كتلة هلامية من البشر بلا حدود ثابتة يتغير شكلها كل طريقة عين .. ولا يميزها سوى عشرات الأذرع الخارجة منها .. المملودة نحو أبواب الجمعية .. كتلة بلا عقل ولا حتى أذن واحدة تصغي للتهديد بغلق الأبواب ما لم يتم بناء الطوابير من جديد ..

فجأة خرج رئيس الجمعية إلى الطريق وفي يده ( كبرياج ) ... بضيقه من الجبال انهال به ضرباً بلا يميز على الناس وعلى التواكب الطيبة لحل أزمة الأرز .. والناس — عادة — في كل الدنيا ، تحتمل الظلم حين لا يعرفون له سبباً أو مصدراً .. حين لا يكون مجسداً في شيء محدود يعرفون أوله وآخره .. لكنهم الآن ، وقد التقى الظالم والمظلوم وجهاً لوجه ، كيف احتملوا صراخ النسوة والأطفال وضرب السياط ... ١١٩

لماذا اكتفوا بالتهاب الجوبلعنات الرجال ؟ .. ربما لم تأت اللحظة .. المحتومة كالموت .. اللحظة التي لا يحتملها أحد ولا ينقلهم منها سوى الموت .. موت المظلوم أو موت الظالم .. صاحب الكبرياج ... ربما لم تأت بعد .. فأغلقت في وجهه المشهد نافلت ..

ورحت استجدي النوم في فراشي



## رؤى

محمود نسيم

فمرّ وأغنية ،  
وعاشقة تزيّن حلمها  
وتعدّ لحظتها المسائية

هذا أوان الصيف ،  
بعض من عصافير اقترين من التوافد ،  
رغبة في البوح ، ضوء مشرب بالظل ،  
توق غامض  
طرح الخضر على الشجر

فلذهبت أستبقى الصبايا الناصات لحلمهن ،  
رأيت أعراف الخيول تطوق القباب الرمادية  
فخرجت من جسد يماثلني ، غياباً في وجود البحر ،  
ممتلئاً بأطياف الطيور الساحلية  
وبرغبة يبدئ للهوى الدفء ،  
خطوط أستحلي المرايا عن وجوه كنت قد شاهدتها  
في الصحو ، فاتضح المكان . .  
وهذه ربيع خريفية

( هبات ) أتربة على العتبات ، أعمدة المصابيح القديمة ،  
غلقي نافذة ، غموض داخل ، وحشة في الليل . .  
غنية غيمة ،

توق السماء إلى المطر  
ثم الطيور وقد تراءت فوق قبة صخرية ،  
فرأيت أعمدة رخامية



ومدينة مفتوحة للصيف ،  
وامرأة تبشرها الملائك باكمال جنيها الذهبى ،  
فامتلا الفضاء بخفق أجنحة ،  
وموسيقى ابتهالات طقوسية

لم أفهم الرمز المصوّر فى النقوش : علامتين لزهرة  
وحامتين ، وضارعين إلى الحفى ، وضاربين على  
الدفوف ،  
ونسج برديّة

فجلوت جسمي كله ،  
متناميا ، لامست حلياً ..  
واقتربت وقد سمعت وشيش أصداف ،  
وصوت تلاطم الأمواج فى الخلجان  
ترتيل الرمال

زفيف ريح خارج الباب الموارب  
وانتهيت ، فما رأيت ، وقد تلاشى البحر ، إلا المكان  
مُسكلاً  
نقشاً على حجر

فكسوت جسمي بالخضار من النبات ،  
ونمت حين انشق عن صمت الوجود  
وحطت عند مدى البصر  
طير تطاير ثم رف على وتر ◆



## مريض الصقر

### للشاعر الانجليزى تيدهيوز ترجمة : أسامة فرحات

اجلسُ في أعلى الغابة  
مغمضة عينائى .  
لا أفعل شيئاً ،  
الا حلم يراودنى بين الرأس  
المعقوفة والمنقلب .

أثناء النوم  
أندربُ للقتل المحكم  
أطعم .  
موجُ الريح ، شموخُ الأشجار ،  
شعاعُ الشمس  
الكل يلائمنى ؛  
وجه الأرض لأهل كى أنفوس فيه .  
أقدامى تطبق فوق لحاء الأشجار الخشنة .  
الحلق بأكملة قد سخر لى ،  
كى ينمو غلب أو تنبت ريشة .  
والآن . .

أنشب أقدامى فى هذا الحلق  
أو أهلق فى الجو . . أقلبه يهدوء ،  
أقتل أن يحلولى . . فالكل مباح  
لا يوجد للسفسطة مكان عندى ؛  
تهجى قصفُ الأعناق

( أنشر أنصبية الموت )  
حيث طريق الطيران الأوحى لى  
- رأساً - عبر عظام الأحياء  
الشمس ورائى

لا شيء تغير منذ بدأت  
لا تسمح عينى بالتغيير ،

وسأبقى الأشياء . . كيف أشاءة ◆

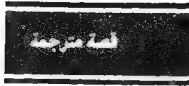
نبذة عن الشاعر :

ولد تيدهيوز فى يوركشاير عام ١٩٣٠ ، ويعد - هو  
« فيليب لاركين » - أحد اثنين من أهم الشعراء الانجليز  
الذين ظهروا منذ الحرب العالمية الثانية .  
وقد تميز بالقوة والأسلوب الجزل الذى قلده فيه الكثير  
من الشعراء الشباب .

وإذا كان « لاركين » هو شاعر الخمسينات فإن هيوز -  
بالتأكيد - هو شاعر الستينات والسبعينات . وقد كان  
متزوجاً بالشاعرة « سيلفيا بلاث » إلى أن انتحرت فى عام  
١٩٦٣ ، ويمكن استشفاف مدى تأثير كل منهما بالآخر من  
قراءة أعمالهما ، إذ تبدو قصائده سيلفيا الأخيرة وكأنها رجع  
لصدى القصائد العنيفة الأولى لهيوز .

ويشبه الشاعر الأمريكى « روبرت لدليل » قصائد هيوز  
عن الحيوانات « بالصاعقة » وبالفعل فالكثير منها يبدو  
وكانه يشب فوق السطور مدفوعاً بقوة الطبيعة .

هذا ويصعب التنبؤ بطبيعة القصائد القادمة لهيوز ؛ إذ  
لا يوجد أحد من كتاب الشعر الانجليزى المعاصرين يتمتع  
بتلك الطاقة الكامنة لدى هيوز . وإن كلاً من مجموعته  
المسماة « الغراب » وترجمته لأوديب « سينيك » يميلانه  
يقترّب من التوليف بين الشعر والدرااما وهو احد القضايا  
التي تشغل فى هذه الآونة .



# ليلة الأكاذيب

للكاتب الأمريكي دامون نيت  
ترجمة : حسن حسين شكرى

«هنا !»

برز وجل قصير متين البنية إلى المشهد ، كان أحمر الوجنت ، مقطب الجبين ؛ ومن خلفه امرأة في عباءة بلون الجليد الأزرق . أتيا معا إلى وسط الشارع الممتد ، تصافع الرجلان بالأبدى ، وطقطقا بالأكتاف ، تعانقت المراتان .  
«نحن أحياء - لقد ذهب الغزاة !»

«استعدوا - لنعد إلى أركتورس !»

«لقد نسونا !»

«نحن أحياء !»

وفي الوهج البنفسجي ، كانت وجوههم متهلة الأسارير ، وحيوهم يملؤها بريق ، وأسنانهم تومض بالللمعان . طوحت المرأة المسماة لويز شعرها الأسود ، شرعت أقدامها تتحرك على نغمات الموسيقى . «إنه أمر مدهش - لا أستطيع أن أقف ساكنة - لابد أن أرقص !»

أمسكت يدي موراي ، جذبته ، وهو أخذ في الاعتراض ، إلى رقصة «البولكا» البوهيمية المقعقة بالحوية ، أخذاً يدوران هنا وهناك ، يل في كل مكان ، على أنغام الموسيقى ، وفي هذه الأثناء ، ضحكوا الإثنين الآخرين حتى صاحبا .

«آه ، موراي - لو كان بوسمك أن ترى نفسك !»

«أبدأ» ، هت الرجل القصير متين البنية ، وهو يمسح وجهه بتدليل كبير مزين بقشوش . «أم أرقص طول حياتي مثل هذه الرقصة» .

تملقت نلال الصحراء الداكنة فوق البلدة . بدأ المساء يلج النهار ، والرياح تهب في رفق عبر المساحات المترامية . عزف صرصور أغنيته ، شقت الظلام بمكان ما ، تجاوزته إلى مكان آخر . شرعت الأضواء الأرجوانية في التوهج بطول الشوارع الملتوية الممتدة كأنها نيران إحدى الساحرات في المساء . غمرت الواجبهات الزائفة المائلة بإشراق خلأب ، ملأت النوافذ الخالية والغرفة الساكنة المترية . تارجحت لافتة متجر إلى الوداء وإلى الأمام مزينة بابتهاج . طفت فوق الشوارع نسمة من الموسيقى . انطلقت كالصاروخ ضحكة رجل مجلجلة بالفرح .

خرجت إلى المشى الخشبي امرأة تتدوّم في تنورات مرصعة بالترتر . بدت نحيفة فارعة القوام ، تجملت بالساحيق والذهب ؛ شاحبة الوجه ، ذهبية الشعر مثل ثيابها .

«كين !» نادت . «أنت هنا !»

ظهر رجل تحت الرواق البعيد المنظر . كان لدن الجسم رشيقا ، رابط الجأش كالقاتل . «لورنا ! نحن أحياء - لقد ذهبوا !»

توجّض ضحكها منساباً إليه . «بالطبع ! اليس هذا أمراً عجيباً ؟»

توجه نحوها بخطوات لسيحة . «أين موراي ؟ أين لويز ؟»

«هنا !»

## الخاتمة

ترجمت هذه القصة من مجموعة القصص القصيرة - لأدب الخيال العلمي بعنوان : «الهجوم» التي تضم أربع عشرة قصة للكاتب : دامون نيت ، والصادرة عن دار إسفير المحلولة للكتب ، لندن سنة ١٩٦٩ . وهو كاتب وناسر معروف ، وأحد مؤسسي اتحاد كتاب قصص الخيال العلمي في أمريكا والمعرف (SFWA) سنة ١٩٦٥ .

صمت الإثنين الآخران برهة : سكنت الموسيقى ، أتت الريح المنهملة وحدها إلى أول الشارع . « لكن تعالوا ! » قال موراى . « هذه ليلة يجدر أن نحتفى بها - لقد توصلنا إلى أماكن نذهب إليها ، وأشياء نعملها ، يا أصدقائي ! »

انجست النار من برج الكنيسة ، طفت شرارات حمراء على وجه الريح . كان كل طنف دودة من الضوء الأزرق . تسامت الشموع الرومانية فوق الرؤوس في تزامم مهموس . ارتفعت الصواريخ ، لتفجر في النجوم الساكنة ، تقاطرت خابية في السماء .

« هيا إلى برج المراقبة ! » صاحت لورنا . « قبل أن أنسى ، محل النييد ! » هتف موراى . جلجلت ضحكاتهم بأرجاء البلدة الهادئة .

نصبوا الروافع الرنانة تحت السلم . « كنت أعظم عالم في الدنيا » ، قال موراى ، وهو يطل على السطوح .

« وأنا ، كنت أعظم مغنية » قالت لورنا . « وأنا ، كنت أفضل ملاكم » . « وأنا ، كنت أغلى عامرة » .

« الآن ، نحن أربعة . . . » قال موراى ، خيم الصمت عليهم . طوقت الصحراء الخالية المظلمة البلدة كلها .

« فى صحتنا ! » صاحت لويز ، وهى ترفع يديها زجاجة النييد .



« فى صحتنا ! » شربوا وهم وقوف فوق السطوح ، دأبت الريح المظلمة شعورهم .

« لم يجب أن نكون أربعة ؟ » همت لورنا بأذن كين . « الأمر يبدو . . . »

« نحن أصدقاء من قديم » ، قال كين . « من ذا الذى يكون هناك غيرنا ؟ هل بوسعتك أن تصوّري العالم بدون موراى المعجوز - أو بدون لويز ؟ »

مست شعره . « لقد أحيتك على الدوام - حقاً » . « عرفت أنك أحيتنى . وأعرف ذلك الآن ، يا لورنا . كل شيء على ما يرام .

أهفى حقاً أن الأمر الآن على ما يرام ، لأننا أحياء ، ألا تسمعين - أيها النجوم القاصية ، ألا تسمعين ؟ نحن أحياء ! »

ررفت الأصداه عبر الأسطح الساكنة ، تلاشت على حافة الصحراء .

« أربعة أشخاص من عدة بلايين » ، قال موراى ، وهو يزداد اقتراباً ، « لآل أعرف أننا الأخيرون » .

« من الأفضل ألا نتحدث في هذا الأمر » ، علقت لويز . « لكننا جميعاً رأينا سفن الغزاة تطفو عبر السماء ، وهى تحترق ، وتحترق . . . صفواً صفواً ، كأنها لا تفعل شيئاً سوى أن تطفو وتحترق . مستحيل أن يكون ثمة مخلوق آخر على قيد الحياة » .

« حسن ، إذن » ، قالت لويز ، « وفى حينها بريق » ، أربعة أشخاص يكفون ، أليس كذلك ؟ »

« عزيزى - التفت موراى نحوها قائلاً : « إذن ، دعنا نرقص - دعنا نفنى ! » صاحت لورنا .

صدحت الموسيقى ، نبضت الأصوات فوق البرج كأنها شبح موجات طويلة متكررة .

جلجلت ضحكاتهم عبر الأرض اليساب ، تذكّمت أجسادهم التى لا تكل حول الأرضية . احتسوا جراحات كبيرة من النييد الأحمر ، لم يصيروا نمل ، غنوا ، لم يتوقفوا لحظة ليتنفسوا . تسلل الليل خلل الجبال ، ظهرت أول حافة من الفجر فى الشرق .

توقفت الموسيقى ، غنت الصراخير النائية وحدها فى الظلام . « أنا أشعر بالبردة » ، قالت لورنا ، « والجو هنا شديد البرودة . دعنا نهبط » .

« أربعة أشخاص من عدة بلايين » ، مهمم موراى ، وهم يهبطون من البرج .

« كيف يشعرون بالخنين إلينا ؟ » لا يمكننى أن أتذكر - لماذا كنا هنا ، نحن الأربعة ؟ » .





نظر كل إلى الآخر . رأيت لورنا كين ، وهو يتحول إلى ضباب وقيق شبه شفاف ؛ احترق نجم صباح في صدره . وعندما رأى نظريتها المجددة ، جسم يوحشية ، قال : «ها أنذا حقاً - أنا ، ها أنذا حقاً» ، ضرب صدره بقبضة يده ، لكنها لم تحدث صوتاً .

«أنا أحلم بكم جميعاً» ، قالت لورنا بجمود . «أنا أزعج . أن تلك السيارة - لابد أنها سياري ، حاولت أن أتبعه ، جزت الصحراء ، تحطمت» .

لكن صوتها كان رقيقاً ، اشتعل فيها ضوء الصباح ؛ كما لو كانت مصنوعة من ورق :

«أجميعهم صوتي ؟ أجميعهم موتي ؟» قال صوت موراي الحزين . كان رمادياً كاللدخان ، مثل باقي الآخرين . تدافعوا ، طفوا تجاه النصب التذكاري .

التفوا جميعاً حول الجسد المسدد خارج الحطام . وكنت أعظم عالم في الدنيا ، قال صوت موراي ، وهو أخذ في الحفوت .

«كنت أعظم ملاكم» . دوى صوت كين ، وهو يتلاشى . «كنت أغلى عاهرة - أتبعث صوت واهن ، شرع ينجو حل وجه الريح .

«كنت أعظم مغنية - عشتخت همهمة بميلدة في السكون .

تلاشى الأربعة جميعاً . بقي ثمة شخص واحد ممداً - كان شاباً نحيلاً هامد الجف ، غطى الدم سترته ، التوى وجهه الواهن إلى أعلى ناظراً إلى النجوم . فكرة أخيرة ، تتوارى : أما أنا - فلم أك شيئاً على الإطلاق

«لقد أجبرنا» ، قال كين .

«نعم» في الليل» ، قالت لويز . «والقراءة أعلى الألق - أنا أتذكر .»

لقد جثنا عبر الصحراء ، ثم - ذاع صوتها بعيداً .

«لا أستطيع أن أتذكر أي شيء آخر» ، قالت لورنا .

«لا . كان حلماً ليس إلا ، بل ظلاماً ، حتى صحوها» .

«لكننا أحياء - ماذا يحدث ؟ إننا أحياء . . . .» .

«افترضى أنهم ماتوا جميعاً» ، نجتم موراي . «الكوكب كله

ميت من زمن قريب» .

«لا تتحدث عنه» .

«لا ، بل فكر في الموت المحاجمين بالألوف والملايين ، الليل

بطوله - هل يعلمون ؟» .

«لا تتحدث عن هذا» .

«لا ، هل بوسمهم أن يعلموا ؟ دون أي تدخل من

الأحياء ، ليدمروهم - شيء متمش من هذا القليل ، الموت

وحدهم . يعلمون بالألوف ، يليهم الوحيد الأخير» .

ارتجفت لورنا . صاحت : «كايوس» .

«نعم» . أوما موراي يمتف . «شيء فظيع - حسن أننا

لسنا هناك ، وأن الصحراء غميتنا . كل هؤلاء الموت من البشر

يحملون بحرية بعد صبر طويل ، تكاثرت الأحلام فجأة ا

حلم يتداخل في حلم ، ثياب تمزق ثياباً إرباً إرباً : ليلة أخيرة

رهيبية لبلايين الموت» .

كانوا صامتين ، يتصورون الأصوات المضطربة فيها وراء

الجبال . أنا كنت أعظم . . . . كان يوسمي أن أفزو . . . .

عبد الرجال جملي . . . . أنا . . . . كنت ملكاً . . . . لا . . . .

إسمعى أنا . . . . إسمعى ا

إرتمسوا . قالت لورنا ، «لم نحن ذاهبون إلى هذا

الطريق ؟» .

وإلى الأمام ، في ساحة البلدة ، كان ثمة سيارة مقلوبة

بجانب نصب تذكاري للحرب ، من حديد قديم . بدا غطاء

حرك السيارة عجمداً ، وزجاجها الأمامي مهشأ متناثراً ، وجة

هامدة نصفها داخل السيارة ، ونصفها خارجها .

«رأيتها من البرج» ، قال موراي مفزوعاً .

«لا ندعنا تقترب أكثر من ذلك» .

«لا ، لابد لنا أن تقترب ، ألا تفهمين ؟ الليل ولى

تقريباً» .

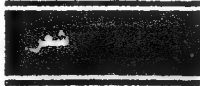
كانت التيار الأرجوانية الحلابة أخلدة في التلاشي من

الشارع كله . وضوء الشرق شارعاً في الظهور .

«هل هو واحد منا ؟» هس كين .

اقترب البعض من البعض ، احتسبوا في الفجر البارد .

«أينما ؟» .



## ملح الانتظار

أراك سلوت كاساق  
ملولاً إذ صفا وردك ؟

\*\*\*

أنا يا فتى السماء ما جفت يناعي  
ومفتون أنا بالبحر في عينيك  
بالإبحار مرتحلاً وراء مرافئ الذكرى  
وأحلم بالشطوط الأمن متجمعا  
وفي دؤامة السحر الذي ينساب  
بين شواطئ الأهداب متسعا  
فأسبح في عباب الشوق  
نحو برازخ الإلهام  
ممتطياً جواد الشمر  
مفتيقاً بأغنية ربيعيه  
فتذمهم جبال الثلج  
أفقد كل أشرعي  
وأوراقى وأقلامى وأمتعي  
وتزيل في الشفاء الحلم  
أغنيق الرمادية .

\*\*\*

ومفتون أنا بالسمه السكري  
على شفتيك ، بالنوار  
رغم مواسم الريح الجنوبية  
فمازالت على خديك في عيني سوسة  
وفي شفتيك عتابة  
تجادل مفردات البوح

## درويش الأسيوطي

تقول حبيبي : جفت  
ينابيع الهوى عندك  
فها أصبحت تذكرني بشعرك ؟  
أم ترى ردك  
عن البحر الذي تهواه  
في عيني ما ردك



والأفصاح ، وثأبه  
وتأهى رغم غُفَبِ الريح  
رغم مواسم الإحصار أن تَنْبُئَ  
وتبقى في دروب العشق  
والأشعار ليلابه  
وتقتلع الرياحُ الهوجُ  
أسوارى وأبنيقى ..  
مفاعيل وقافيقى  
وأغنيق الرماديه ..

\*\*\*

ومفتون أنا بالليل  
منسدلاً على كفى  
ومنسكباً على وديانك المرمز  
ونحت جناح ذاك الليل  
تولد أجمل الأتمار  
ينبت عودنا الأخضرُ  
فنسكب في مراقدنا مواجدنا  
يضوع المسك والعنبر  
وأشرب من عيون الليل  
فوق (وسائد) اللقيا  
ولا أسكر ..

\*\*\*

لمعدرة ،  
شطوط الحلم في عيني مقفرةٌ وغُتْلَةٌ  
وكل مواسمى عطش  
وكل الأرض موجلة  
وكل ملايس مزق ومَيْتَلَةٌ  
ويقتلى امتداد الليل في دربي  
ظلام الليل لا يخفى معرفتنا  
ولا تكفى مرارتنا  
بحارُ الشهيد والسكر  
فيهرب من فمي شعري  
عن العتاب والمرمر  
عن الأتمار والبُلُور والعنبر  
ويبقى في فمي  
ملح انتظار الصبح والذُّلَّةُ ◆





## من تغريبة الصغير | هـ

### محمد كشيك

أنحرفت إلى وسط الجسر ، وبدأت أعدو مبتعدا عن منطقة  
« الهيش » ، في خيالي ، تتحرك رؤوس كثيرة ، لأفاج سامة ،  
تخرج من تحت زاحفة لتسد الطريق .

حين بلغت سور الماء ، قلت : « لقد وصلت الآن »  
وطلعت - حذرا - الدرجات الحجرية رأيت حوض المياه  
الداثري الواسع ، وتذكرت حكايات الغرقى الذين راوحوا  
بداخله ، أسرعت الخطو ، محاولا عدم النظر إلى أسفل ،  
ورحلت اتفصيل صورا باهتة لرجل الذي  
سأقابه .....

في الناحية الأخرى ، بعد أن عبرت سور الماء ، كان المكان  
يبدو فسيحا ، واسعا ، ومن كل ناحية امتدت صفوف طويلة  
من قوالب الطين التي لم تجف بعد ، ومن بعيد ارتفع صوت  
ماكينة الخلط ، بجوارها انتشرت أكوام التراب ، كما سارت  
عربات بصناديق وإطارات تجرها الحمير ، وبالقرب من  
القمائن ازدحم عدد كبير من الأنفار ينحنون تحت ثقل الواح  
الخشب الطويلة ، المشدودة إلى اكتافهم ورقابهم بيسور من  
الجلد ، محملة لأخراها بالطوب الأحمر .....

قلت : « يجب أن أسأل الآن » ، وذهبت مباشرة إلى  
أحدهم ، كلمته طويلا حتى عرف ما أريده ، فقال : « أبو  
سنة » وأشار بيده إلى فوق .

كان الرجل الذي أشار إليه قاعدا تحت ظل شجرة ، يقضي  
حاجة ، انتظرت إلى أن انتهى ، ثم ذهبت إليه ، وسألته عن  
« الحاج »

- قال : الحاج الكبير

- قلت : نعم

- قال : تعال ورائي

أمسكت بالصرّة جيدا ، وأنا أعبر جذع النخلة المفلوق ،  
الذي يفصل بين جانبي المصرف الكبير . كانت الشبورة  
كثيفة ، حتى أنه لم يعد بالإمكان الرؤية إلا على بعد خطوات  
حيث مالت بيوت الطين المسقوفة بالحطب والمخلفات القديمة ،  
على بعضها .

قلت : « سأطلع الجسر » ، ثم أمضى ناحية البحر ، حيث  
يوجد السور العالي ، الذي يمتد بداخل الماء . بعدها أكون عند  
القمائن .

مضى الوقت بسرعة شديدة ، بينما اتجهت الشمس القوية  
إلى وسط السماء ، تصاعد الصهيد من التراب الساخن ،  
وبدأت النار تمسك بالقدم . كنت أمشي حافي القدمين أمسك  
« بالصرّة » في يدي ، بينما راح التراب الكاوي يلسع ويلسع .  
كنت أتفّز في الهواء ، أركض هنا وهناك مثل فأر ملدوغ ،  
محاولاً - قدر الإمكان - الارتفاع عن الأرض لأطول فترة ممكنة .  
حينما ظهرت ( النشعابة ) من بعيد ، جريت حتى وصلت إلى  
هناك ، دفنت قدمي في الرمال المبللة ، شعرت براحة عميقة ،  
ونشوة تتغلغل في الأعماق القلقة .

- كانت نباتات الحلفا في كل مكان ، تطلع كثيفة ، عالية ،  
لا يمكنك أن ترى من خلالها - سوى المذاخن البعيدة ، التي  
إنتسخت من عند القمة ، بالسبخان ، والسواد .

لما سمعت الصغبر المتقطع ، نظرت إلى أسفل ، حيث يطلع  
« الهيش » فأريت أفعى صغيرة ، منقطعة سوداء . حاولت خائفا  
أن ابتعد عن المكان ، حينما لمحت العشرات تخرج من فتحات  
المجبر ، أسفل الجسر ، آتية إلى النباتات الكثيفة حيث  
الظل - تفرّد ملتفة حول نفسها ، وتبدأ في الفحيح .

مشيت معه في طرق متداخلة ، عبر صفوف قوالب الطوب التي لم تجف بعد ، لم أقدر أن أحاذيه ، فكنت أجدى وراءه .  
 راح يسألني - دون أن يلتفت - في موضوعات كثيرة ، لم أكن أعرف عنها شيئا ، فكان يغمغم ، ويسرع بالمخاطبة إلى الأمام .  
 رحت أدهس الطوب التي ، محاولاً اللحاق به ، حتى وصلنا إلى تل مرتفع ، فبدأ أنا الصعود في بطء ومشقة ، حين انتهينا ، أخذنا نهبط المنحدر بسرعة شديدة .....

كانت المياه تمتد إلى ما لا نهاية ومراكب عديدة محملة بالتراب تجتمع راسيه على الشاطئ ، والأنفار - مثل النحل - يطلعون وينزلون على السقالات الخشبية ، يعملون على اكتشافهم المقاطع ، مليئة بالتراب ، يدلقونه في أماكن محددة ، فيرفع أكواما فوق أكوام .

قال الرجل وهو يتعد : « إين أنت هنا » وذهيل إلى إحدى المراكب الجانحة ، طلع - عبر السقالة - إلى فوق ، وراح مباشرة إلى مؤخرة المركب ، حيث استمر يتكلم مع أحدهم مدة طويلة ، مشيراً يده إلى حيث أقف ، ثم قفل راجعاً ، يتبعه الرجل الآخر .

أشار الآخر إلى الرجل الذي جاء معي ، فذهب على الفور وما هو الآن يقف أمامي ، رجلاً ضخماً طليق اللحية ، يلبس العباءة ، ويرتدي جلباباً من الصوف ، وخض أسود اللون .

- سألني بصوته الأجش : ماذا تريد ؟

- أبى يسلم عليك

- أبوك

- نعم

- من أبوك ؟

- الحاج كشيخ

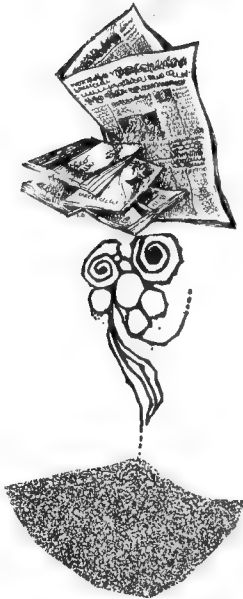
- وماذا يريد أبوك ؟

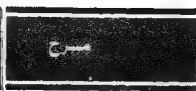
- الأمانة

حينها نظفت بالكلمة ، انقلب وجهه ، وغاصت إبتسامته الكاحلة ، نادى أحد الرجال وهمس إليه بضع كلمات ، هز الرجل رأسه عدة مرات ، ثم التفت إلى حيث إقترب بناحي ، رميت « بالصرمة » على الأرض ، ورحلت أهدو بكل فوق صاعدا المنحدر الترابي .

- قف يا ولدى لا تخف

كانت أقدامى تغوص في التراب الناعم ، فأنزعتها بقوة وأواصل الصعود ، كان الرجل هو الآخر يصعد ورائي محاولاً اللحاق بي ، حين بدأت أدوخ ، راحت صفوف الطوب الممتدة إلى ما لا نهاية تغيم . ومن بين الشقوق الضيقة ظلت رؤوس صغيرة راحت تتحرك في الهواء ، ثم بدأت الثمايين تخرج زاحفة من كل مكان لتسد الطريق .





## — الأم شجاعة في مسرح البورج —

وتعرض حالياً مسرحية الأم شجاعة وأولادها على مسرح البورج بفيينا ، من إخراج « كريستوف شروت » ، وتقوم بدور الأم شجاعة الممثلة النمساوية « اليزابيث أورت » . . . وقد استفاد هذا العرض من النموذج المسرحي الذي قدم للمسرحية في المسرح النمساوي نقلًا عن بريشت .

وتعتبر بعض التغيرات الجديدة ، التي أدخلت على النص في مجال الإخراج المسرحي والموسيقى تغييرات لا تذكر ، فقد استعملت المساحات الكبيرة الفارغة على خشبة المسرح ، كما استخدمت القصر والدائري في منتصف الخشبة والستائر الخلفية والجانبية ونفس تصميم موديل عربة الأم شجاعة وانزال ستائر بين المشهد والآخر يكتب عليها تلخيص لمضمون المشهد الذي يل . . . وقد حاولت « اليزابيث أورت » بدور الأم شجاعة تقليد هيلينا فيجل في أداء الدور وإن كانت لم تصل إلى مستوى هيلينا وقدرتها الإبداعية في الأداء .

ولم يختلف جو الموسيقى العام ، الذي قدمه الحان الأغاني الشعبية عنها في النموذج المسرحي لبريشت والذي قدم عام ١٩٤٩ بفرقة الهرلينز إيساميل الذي كوربا بريشت عام ١٩٤٨ . . . وقد كانت تستخدم الإضاءة في فصل المشهد السابق عن المشهد الذي سوف يليه من طريق ( بلاك أوت ) كما كان يشترك في ذلك نزول ستارة من أعلى يكتب عليها الوقت ومكان الحدث في جملتين أو ثلاث . . . وكان المخرج يوظف أداء الأغنيات الشعبية على المسرح بشكل تعبيرى والباترونيم لإعطاء خلفية عن أحداث الأغنية مثلاً حدث في أغنية أيليف في تصوير سرقة للثرائين .

## — التمثيل في المسرحية —

لم يحسّل الممثلون أداء الأدوار ، من خلال المفهوم السائد في تفسير نظرية بريشت حرياً ، من خلال وقوفهم خلف الدور دون الإحساس به ، ولكنهم في الواقع — اتبعوا طريقة ستانيسلافسكي في الإحساس بالدور ، وكانت طريقة العرض نفسها طريقة ملحمية ، من نقل الحدث الدراسي من خلال تكثيف ملحمي ، يمثل في استخدام الإضاءة والستائر بين المشهد والآخر ، استخدام الأغاني والباترونيم وغيرها ، وكل هذا مما يعيد الممثل عن الالتصاق بالشخصية التصاقاً كبيراً في بعض

وقد رشعت في بداية الأمر الممثلة « بولا فيسل » لتمثيل دور « الأم شجاعة » ، ولكن قامت بالدور الممثلة « دوروتيانف » - ( بولا فيسل هي أم الممثلة اليزابيث أورت التي تقوم بتمثيل دور الأم شجاعة حالياً على مسرح البورج بفيينا ) - وكان عرض مسرحية الأم شجاعة لبريشت بريشت عام ١٩٦٣ له أثر كبير في تقديم بريشت فيها بعد في المسرح النمساوي بسهولة ، حيث كان المخرج عمل « بريشت » شديداً في التمس ، ولم يكن يعترف به سوى قلة قليلة من المثقفين . . . فلكني يخرج عرض فرقة مسرح الفولكس ( الشعب ) إلى النور مر بصراع وجوار حاد بين المفضي بريشت ومؤيديه حيث كان يعرض السؤال الدائم : هل يجب أن نسمح بعرض أفكار بريشت في النمسا ؟ !

ولكن نجاح العرض وتأييد الصحافة له ، مرور أعمال بريشت في المسرح النمساوي والتي قدمت فيها بعد بكترة ، على أيدي تلامذته من أمثال كوني هاتز ماير في مسرح الكوميديا تثن بفيينا وغيره في المدن النمساوية الأخرى .

فقد عرضت نفس المسرحية على مسرح ( لانتس تياتر ) بيلينز من إخراج « هارولد بيتش » الذي عمل من قبل مع بريشت في مسرحية الأم شجاعة ببيروك ، وقد نقل بيتش النموذج المسرحي أيضاً في إخراجها للمسرحية .

كان أول عرض مسرحي يقدم لمسرحية الأم شجاعة وأولادها ، هو عرض ليوبولد ليندبرج عام ١٩٤١ على مسرح شاولين هاوس بزيورخ : وقد استضاف مسرح يوسف شتاين بفيينا الفرقة السويسرية - والتي كانت تتكون من بعض ممثل المسرح النمساوي ، والذين هاجروا على أثر اندلاع الحرب العالمية الثانية إلى زيورخ - لعرض مسرحية الأم شجاعة وأولادها عام ١٩٤٦ . . . تعتبر هذه الفرقة هي أول فرقة أجنبية تقدم عروضها في النمسا .

وقد ساعد نجاح العرض في فيينا للمسرحية ، على تسهيل إعطاء بريشت للجنسية النمساوية فيها بعد رغم اعتراضات الأكثرية على أفكار بريشت التي يطرحها في مسرحه .

وقد قدمت المسرحية في مدينة جراتس للمرة الثانية بالنمسا عام ١٩٥٨ على مسرح « أوبرن هاوس » من إخراج « ياول ريلبي » يعتبر هذا العرض نقلاً حرياً للنموذج المسرحي الذي تمثّلنا عنه في المقالة السابقة والذي نقل إلى كثير من مسارح العالم من طريق بريشت ذاته وتلامذته والعاملين معه . وقد كان « ياول ريلبي » أحد الذين عملوا مع بريشت في هذه المسرحية ببرلين الشرقية ؛ وقد قدمت المسرحية في مسرح الشعب بفيينا عام ١٩٦٣ من إخراج « ليوبولد ليندبرج » الذي أخرجها من قبل على مسرح شاولين هاوس بزيورخ .

الأحيان ثم يعود الممثل ليعيش في داخل الشخصية . . وهذا التأرجح بين طريقة ستانيسلافسكى في التمثيل وتكنيك العرض اللحى هي مانتيج للممثل بين الحين والآخر البعد المسالى بينه وبين الدور ليجلد موقفه من هذا الدور . . وهذا التأرجح ما بين الاحساس بالدور والخروج عنه ، ما بين الدخول تحت جلده الدور والخروج منه هو ما أكد عليه برتولوت بريشت في نهاية حياته .

### — الجمهور في مسرح بريشت

وينطبق هذا النوع على الجمهور ، حيث يدخل المتفرج في علاقة وجدانية مع ما يقدم على خشبة المسرح ، إلا أن في نهاية كل مشهد - من خلال تكنيك العرض - نجده منفصل عن الحدث ، يلتقط أنفاسه ثانية ويستريح على مقعده ، ويعدده ذلك عن الاتصال بالحدث بطريقة عاطفية ، فيؤدى ذلك إلى إيجاد مسافة ، بينه وبين الحدث والتفكير فيه ، بطريقة عقلانية ، وتظل هذه الطريقة بين الاتصال العاطفى فيها يحدث ، على خشبة المسرح والبعد عنه ، بين ترويم العقل بالاتصال الجذائى ويقتطع العقل ببعد هذا الاتصال هي التي تحدد علاقة المتفرج فيما يحدث على خشبة المسرح طوال العرض المسرحى .

### — طبيعة الديكور

ولم يحاول المخرج تحقيق الطبيعية في الديكور ، ولكنه كان يستخدم وصور جزءا من هذا الديكور كما في الواقع ثم يجعل بقية الديكور يأخذ الشكل التجريدى في محاولة

لإمتحاضار هذا الديكور من الواقع والإشارة اليه . . ففى المشهد الذى تغنى فيه الأم شجاعة والطياخ تحت أحد المنازل ورغبة في الحصول على وجبة طعام . . نجد أن الديكور يشير إلى أحد المنازل والذى لم يسلم من آثار الحرب - فيأخذ المنزل شكلا مستطيلا لتغطيه سوى بعض الألواح الخشبية ، وفي أعلاه شياخ يخرج منه ضوء بسيط ويسلم من جوانب المستطيل وقد نهدم

وهكذا يشير الديكور إلى الواقع دون استخدام مفردات هذا الواقع بالإشارة اليه دون تحقيق الطبيعية والدخول في تفاصيلها وذلك للحفاظ على بقطة العقل دون ترويه في هذه التفاصيل الواقعية التي يشاهدها المتفرج في حياته المعاشية . . فالديكور في مسرح بريشت لا يعنى بالتصورات الطبيعية أو الواقعية ولكنه يعرض شرائع تشير إلى هذا الأصل .

### — الأزمة والنهائية

إن أهم مشاهد المسرحية على خشبة المسرح هما المشهدان الأخيران وهما مشهد قتل كاترين ومشهد الأم وكاترين ، ثم رحيلها بعد أن تعطى الفلاحين تقودا أجرة دفن لإبنتها وهي تقول « على أن أذهب للتجارة من جديد » .

فيلور المشهد الحادى عشر حول دخول ضابط ومعه عدد من العسكر المرتزقة في ساحة من ضواحي المدينة ، وهم بذلك يقلقون السكان في الليل أثناء نومهم ؛ كما يجبرون ابن أحد الفلاحين أن يريهم الطريق إلى ساحة المدينة . . وهنا تحس كاترين

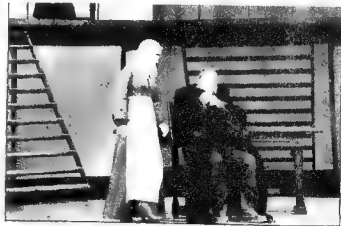
بالخطر المحقق بأطفال ساحة المدينة ، فتترك أم وأب الابن - الذى ذهب مع الضابط والعسكر ليرجم الطريق - يتضرعون إلى الله وتصدىء على أسطح أحد أسطبلات الضاحية بعد أن أخذت معها طيلة تفرع عليها حتى يستيقظ أهل المدينة . . وتبعد عنهم الخطر ؛ وهنا يعود الضابط والعسكر المرتزقة والابن دون أن يواصلوا الطريق إلى ساحة المدينة وأهم يحاولون إغاثف كاترين عن هذا الفعل ولكن ينتهى المشهد بأن يأمر الضابط بإطلاق النار على كاترين فتמות بعد أن تنفذ المدينة .

ويبلغ التوتر في هذا المشهد ذروته عن أى مشهد من مشاهد المسرحية ، وهو لذلك أهمها ، فهو يظهر كما يقول بريشت البطولة في الإنسان العادى ، فإذا ما جعل هذا الموقف كاترين الخرساء البلهاء تسلك هذا المسلك البطولى ، حينئذ فالهجر بدأ يتكلم .

وقد تكون الديكور في هذا المشهد من منظر مسرحى في الخلفية يشير إلى منزل ريفى ويتصف هذا المنظر بوباء حين تفتح يظهر السلم الداخل للمنزل . وعلى مقدمة يسار المسرح يوجد إسطبل قد تحطمت أجزاءه . . وهو المكان الذى تصعد اليه كاترين لتدق الطبول لتتخذ المدينة .

وقد صاحبت ذقات طبول كاترين ضحكاتها في نفس الوقت الذى كان يحاول فيه الضابط والعسكر والأسرة الريفية من على خشبة المسرح أى أسفل الأسطبل منها من ذلك وإن كان الابن يشجع موقفها البطولى . وكلما حاولوا منها من ذلك كلما إزدادت سرعة إيقاع ضربتها للطبل ، وشدة هذه الضربات ، مع علو ضحكاتها التي أخذت شكلا هستيريا إلى أن انتهى الموقف بضربها بالرصاص فانكشفت على النطلة بحيث التصقت رأسها على منتصف الشكل الدائرى للطبله وتدلّت يداها على أطراف الطبله وكأنها صورة المسيح المصلوب بشكل ما . . ولكن لم تضع حياتها هباء . . فبعد أن أغلقت عينها ولأبد جاءت المدافع من الجهة المقابلة من ساحة المدينة ترد عليها استمرارا لموقفها البطولى وردا على المعتدين في نفس الوقت .

وإذا كان عنصر التوتر هو الذى يغلب على هذا المشهد متملا في الحركة والفعل ، حيث يفوق هذا المشهد كل أجزاء المسرحية الأخرى في فإن عدم الحركة والفعل



السكان ، هو الذى يسيطر على المشهد الأخير . فالعربة تنصف خشبة المسرح ، تجلس عليها الأم وبناتها كاترين معلقة تنقى لها في إيقاع بطيء مدون أن تصلى أن ابنتها قد ماتت . . ثم تتلقى شجاعة العزاء من فلاحى القرية كما تقدم لهم نفقوداً مقابل دفن كاترين، الذين يحملون جسدتها بعد أن غطى بملاءة إلى خارج المسرح . . تلعب شجاعة إلى العربة ببطء شديد ثم تسحبها بعد أن تقول : « يجب على أن أذهب للتجارة من جديد » . . ويحدث ثاقب من خلفية المسرح أصوات كورال الأغنية الأخيرة ، ولم نعد نرى سوى حركة الأم شجاعة التي قربت على الثماني من عمرها وهي ما تزال تجر عربةها وحدها وسط خشبة المسرح الدائرية، والتي تلدو بها في حركة لا نهائية .

## — الأم شجاعة وأولادها في السينما الألمانية

بعد نجاح عرض مسرحية الأم شجاعة في مسرح برلين أنسامبل عام ١٩٤٩ فكر بريشت في نقل المسرحية سينمائياً من على خشبة المسرح وتصوير المسرحية . ويدوان برتولت بريشت كان يفكر في هذا من أجل وضع الفيلم في أرفيف الفرقة يسجل به نجاح فرقة ونجاح عرض المسرحية . . ولكن لم تنفذ هذه الفكرة حتى مات بريشت في عام ١٩٥٦ . ثم حاول ممثلو فرقة برلين أنسامبل تحقيق فكرة نقل المسرحية سينمائياً ، والتي كان يفكر فيها بريشت من قبل ، وهنا قام « بيتر باينش » و « مانفريد فيكفورت » تلميذا بريشت بنقل المسرحية سينمائياً ، ولقد لعبت دور شجاعة هيلينا فيجل وقام بالأدوار الأخرى نفس ممثل فرقة برلين أنسامبل والذين قاموا بنفس الأدوار على المسرح .

وقد بدأ الفيلم بملقطة عامة على مسيرة عربية الأم شجاعة في طريق طويل رخال - إلا من صف من الأشجار غير المورقة - وهي متجهة إلى أماكن المركة . وقد مزج المخرجان هذه اللقطة العامة بملقطة كبيرة لمجالات المربة وهي لا تكف عن الدوران ، ثم نقل الكادر إلى مجموعة لقطات متوسطة تظهر فيها الأم شجاعة وإبنتها كاترين من على العربة ، ثم يظهر فيها إبناها أيليف والجنين السويسري وما يجيران العربة ، كما تصحب هذه الكادرات أغنية الأم شجاعة الأولى . وقد التقطت

ليفكر فيه . . وكثيراً ما كان استخدام المخرجين لتعقيم جزء من الشاشة مصاحبا للأغاني وذلك للتركيز على معاني الكلمات كما في أغنية أيليف ، الجنين السويسري وإيفت . . الخ . وكان الممثلون في بعض أغنياتهم يوجهون الحديث إلى الكاميرا مباشرة وهو ما يعادل توجيه الحديث للمخرج على المسرح . . ويوجه عالم كانت حركة الكاميرا في الفيلم قليلة ولكن لم يمنع تكتيك الفيلم الملحمي من استخدام منج ستانسلافسكى في التمثيل والإحساس بالشخصية ، ويتضح هذا بشكل أساسي في دور الأم شجاعة ، خاصة في المشهد الذي قتل فيه ابنها الجنين السويسري حيث يصدر منها آثين متألم بعد أن تقول وهي تائمة : « لقد ساءت طويلاً » . . وقد استخدم المخرجان هنا اللقطات القريبة لإيضاح الصراع النفسي في داخل شجاعة من إحساسها بالألم ، بمسئوليتها في مقتل إبنتها وبين محاولة تماسكها في عدم الإعراف بأنها تعرفه حتى لا تقع في نفس مصيره ، ويتبين المشهد بأنها راهها وسقوطها على الأرض .

وقد قدم الفيلم بالعامة الألمانية ، ولهجات مختلفة ، حيث كان الطباخ يتحدث بالعامة السويسرية وبقية الشخصيات بالعامة الألمانية . . ولا يوجد تغيير يذكر بين المرحية والفيلم ، فقد كان يعكس الكادر السينمائي إحساساً بالمكان المسرحي ، حيث صور الفيلم في استوديوهات المانيا ولم يصور على الطبيعة كما كان المخرجان يستخدمان القرص الدوار في كثير من مشاهد الفيلم ، والذي استخدم من قبل على المسرح ؛ وإن كان ما يعيب الفيلم هو خلط الأحداث من بشر آخرين غير الشخصيات الأساسية والثانوية ، ففى المسكرات مثلاً لا يرى المرء سوى شوارع ومسكرات خالية وكان الأحداث تدور في صحراء خالية من البشر ، وإن كان هذا لا يخدم قضية الفيلم الأساسية ، ذلك أنه يفرغها من محتواها الاجتماعي بتركيز على بضعة أفراد لا يشكل المجتمع فيها الأرضية الأساسية التي يتحركون عليها .

## — الأم شجاعة في المسرح المصري

لم تتوقف ترجمة وعرض مسرحية الأم شجاعة على المسرح الأوروبي ومسارح برودواي فقط ، إنما ترجمت للمسرحية وقدمت على معظم مسارح العالم الثالث أيضاً ؛ ومسرحية الأم شجاعة هي أكثر

معظم كادرات الفيلم على مستوى زوايا النظر حتى لا يصدر المخرج أحكاماً مسبقة على الشخصيات ولكي يصل المتفرج إلى الحكم على الأحداث والشخصيات من نفسه ؛ كما أن معظم اللقطات عميقة وإن كان قد أكثر المخرجان من اللقطات القريبة في تعاملها مع شخصية الأم شجاعة لتوضيح تلك الأفكار التي تكمن في داخلها كالصراع مثلاً بين الأمومة في داخلها والمتاجرة وتقلب الجانب الأخرى عليها . ولم يقدم الفيلم بالألوان وإنما بالأبيض والأسود . . وقد قدم الفيلم من خلال إطار ملحمي حيث استخدم المخرجان معلقاً على الأحداث ، وهو ما يعادل في المسرح نزول الشاشة بين كل مشهد وآخر يكتب عليها مكان الأحداث وتواريخها وبعض الجمل لوصف الحدث . . وقد عرضت بين المشاهد والأخرى صور تاريخية عن أحداث حرب الثلاثين عاماً ، ويتمثل التكتيك الملحمي في الفيلم أيضاً في عرض بعض مشاهد الفيلم من خلال إظهار جزء من الكادر المعروض على الشاشة للتركيز على الحدث الذي يدور في جزء الشاشة الآخر ، وحتى لا يجعل المتفرج يتصرف إلى جزئيات في الكادر السينمائي لا أهمية لها وفي نفس الوقت يبعد المتفرج وجدانياً عن الحدث



مسرحدات برشت انتشاراً في العالم ، كما أنها أكثر مسرحياته التي أثّر حولها الجدل في منتصف هذا القرن ، سواء على المستوى الدراما توجي أو على مستوى العرض المسرحي . . كما اتضح من المقالات السابقة .

وقد عرضت المسرحية منذ سنوات في أحد أماكن القلعة بالقاهرة من إخراج د. ليلى أبو سيف . وقد صيغت المسرحية باللهجة العامية بطريقة افقدتها منهج الكاتب الجدل في طرح القضايا وفرغتها من المضمون الأصل للنص . وقد استخدمت المخرجة مدافع حقيقية في مكان مساحته محدودة مما أدى إلى ضيق المساحة التي يتحرك فيها الممثل وبما أدى إلى ظهور عدة مشاكل إخراجية لم تحل مثل علاقة الكتلة بالفراغ وعلاقة الأحجام بعضها البعض ، حجم الممثل بالنسبة للأحجام المادية الأخرى . . ولهم يتعلق بالمركبة على المسرح ، كانت بلا هدف ولا مضمون فلسفي . . حركة متخططة دون معنى ، فالملطون يتحركون ناحية اليسار أو ناحية اليمين أو ناحية أمام أم عمق المسرح دون أن تحل الحركة المضمون المراد ليصاله . وكانت كتلة دور الأم ( د. ليلى يوسف ) ترقص على إيقاع راقص في الوقت الذي كانت تفقد فيه أولادها ويقترب منها من التماسين . ويبدأ من أن يغني الممثلون اغنياتهم ؛ غناها المطرب محمد نوح كما قام بعمل الموسيقى ، وكانت الموسيقى بطريقة أداء الأغنيات تنقلنا إلى جو ملهى ليلي ، كما كان العرض ينم عن عدم فهم حقيقي للمسرح ببرشت سواء بفهمه الكلاسيكي أو الحر كما هو منتشر لدى نقادنا أو بفهمه التطور .

## — مشاهير الإخراج المختلفة بين المسرح المصري وبلاد اللغة الألمانية

حينما رأى برشت عرض الأم شجاعة وأولادها في مسرح شاتوبيل هانس بزيورخ عام ١٩٤١ ، حيث أنه لم يرض عن إعجاب الجمهور بتوقف شجاعة في المسرح ؛ فأجرى بعض التعديلات في النص ، ثم أجرى بعض التعديلات في إخراجها للمسرح عام ١٩٤٩ وعام ١٩٥٠ ثم عام ١٩٥١ حتى وصل إلى نموذج مسرحي بدأ ينتقل هو وتلاميذه إلى مسارح كثيرة من العالم . . ويتضح هذا النموذج الإخراجي للمسرحية في الفيلم الذي ينقله تلاميذه عام ١٩٦٠ ، وقد أصبح هذا الفيلم هو النموذج

المسرحي لإخراج المسرحية لكثير من المخرجين الذين لم تتح لهم فرصة العمل مع برشت أو الذين لم يروا عرض « غودجه » على المسرح .

وكان العرض التمسوي على مسرح البورج هو أحد العروض التي تأثرت بالنموذج المسرحي . . ويتميز الإخراج في هذا العرض بأنه اعتمد بشكل أساسي على المساحات الفارغة والقرص الدوار في منتصف الحشبة المسرحية وعلى التعليق في الفيلم على الأحداث بينما في المسرحية على كتابة هذا التعليق بين كل مشهد وآخر على ستارة تنزل من أهل المسرح .

وإذا كانت هذه العروض قد تميزت بتكنيك العرض الملمعي إلا أن كثيرا من الممثلين كانوا يتبعون طريقة ستانيسلافسكي في التمثيل مع إضافة موقفهم الإحصائي من الشخصية ، أي موقفهم النقدي وقدرتهم على التعليق على الشخصية في نفس الوقت . ذلك أن برشت نفسه لم يتف استعادة الممثل لدينه من الطريقة لدى ستانيسلافسكي .

وقد ولف كريسف شروت في عرض مسرح البورج - كما ولف ببرشت في نموذج المسرح من قبل - الأداء التمييزي والباتونيم . . ولم يحاول المخرج تحقيق الطبيعة أو الواقعية في الديكور وإنما كان يشير الديكور إلى الواقع دون تحقيق ديكور



طبيعي أو واقعي . وكانت الأغنيات تؤدي بأصوات الممثلين أداء حيا على خشبة المسرح ، دون الإلتجاء إلى التسجيلات أو إلى أصوات المطربين أو المغنيين . . وهذا مما يتناقض طريقة عرض المسرحية في القلعة حيث كانت الأغنيات مسجلة بصوت واحد لكل الشخصيات .

وإذا كانت الموسيقى في العروض الألمانية والعروض التمسوي قد تميزت بالألحان الشعبية إلا أننا نجد في العرض المصري تشكيلة من موسيقى الألحان الماسطية والجنسية ، مما يسمح المرء في حفلات أضواء المدينة والكباريات الليلية وغيرها .

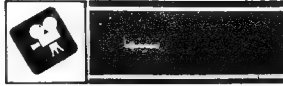
وإذا كانت الموسيقى موزقة في عرض المسرح التمسوي وفي العروض الألمانية من أجل تأكيد المعنى وتفسير النص ، فإنها في العرض المصري شاركت في تزويد المتفرج ودفعه الحاصر الجنبية .

وإذا كانت حركات الممثلين في عرض مسرح البورج على خشبة المسرح قد اتخذت أهدافا إجابية وتفسيرية تخدم الطرح الدرامي ؛ إلا أنها قد اتخذت في العرض المصري اشكالا إرغالية دون هدف ؛ وبدون معنى .

وقد أعطيت المساحة الفارغة في العرض التمسوي إمكانية كبيرة لإظهار قدرة الممثل على التعبير واستخدام إمكانياته في الباتونيم والتعبير الحركي ، وعلى العكس لم تسمح المساحة المحدودة في العرض المصري أن تظهر إمكانيات الممثل في الحركة أو في التعبير . . فقد كانت مجموعة المدافع الحقيقية وعربة شجاعة الضخمة تملا المساحة ولم تسمح باظهار هذه الإمكانية .

ورغم أن العرض التمسوي قد نقل النموذج المسرحي الذي عرضه برشت في المسرح وعرضه تلاميذه في السبنا ، مما يمكن أن يؤدي إلى قتل ما يسمى بالإبداع الفني ، إلا أنهم فعلوا عرضاً ممتاز بالفهم الحقيقي لتسليم برشت في محاولة لطرح الجمالية والتفسيرية لهذا المسرح في إطار فني كبير يقترب من الإبداع .

ورغم أن العرض المصري لم يلتزم بالنموذج المسرحي إلا أنه لم يقدم عرضاً مبدعاً ، بل قدم عرضاً متخبطاً يسمى إلى طبيعة هذا المسرح الذي يجب أن يحتضنه فنانون العالم الثالث والدول النامية من أجل المشاركة في تفتير وعي الإنسان في محاولة لتفتير واقعه إلى الأفضل ♦



# السينما السياسية المصرية بين الواقع والتجريد

محمد زهدى

وفي فيلم «عودة مواطن» تتأكد الحيرة بين انتهاء مواطن عاد إلى مصر وبين مأساة الجيل التالي له المهدد بتغييره المخدرات من ناحية أو غاظر التطرف السياسى من ناحية أخرى .

وإذا عدنا فتلمانا مضمون تلك الأفلام على نحو تفصيلي فلنأنا سنترك أن كل منهم تعامل مع السياسة كورطة شائكة لا تخلو من المضاعفات فتترواح في السرد الفيلمي من الميلودراما الفجة إلى التراجيديا الخالصة .

عندما يرفع مجند الأمن المركزى السلاح خارج إطار الانضباط في فيلم « البريء » فاحسنت في الحقيقة تصعيد ميلودرامى كذلك لقاء البطل بمشوقته المبتلة في مشهد فانتازى في « أه يا بلد » فللقوب رغم مسحة الجسدية الخالصة تركيبة ميلودرامية خالصة .

على حين يوحى المشهد الأخير من فيلم «عودة مواطن» بإحساس مرير بالعبثية وهو مشهد تراجيدى خالص مغزى وبناء .

كذلك فإن مقتل المحبوبة الفقيرة على يد السياسى القديم في فيلم « الحناكيش » هو نهاية تراجيدية لتقابل المؤلم بين الممارسة السياسية اللاأخلاقية والعشق الممنوع الذى يحاول تجاوز الرضعية الاجتماعية .

إذن هناك ثلاثة أبعاد فكرية ودرامية أدت إلى حيرة تلك الأفلام بين الواقع والتجريد .

في البعد الأول فإن غيبة اليقين السياسى تشكل ضغطاً يسرى من المطلقات الفكرية إلى الجوى النفسى ن طبيعة البناء الدرامى لتلك الأفلام .

وفي البعد الثانى فإن احتدام الأزمة الاقتصادية وتناجها الاجتماعية تشكل النسيج .

وفي البعد الثالث فإن النتيجة التراجيدية لحرية الأفراد وجهد حيويتهم الإنسانية وبهذه تكاد تكون طبيعة الحركة الدرامية أى الصراع بين المقدمة والنتيجة .

والأبعاد الثلاثة يمكن استنتاجها من خلال تأمل الشكل العام للسرد الفيلمي سواء كتعبير للأحداث أو كشكل سينمائى لهذا التتابع يتضمن مفزاة التخيير .

في فيلم « الحناكيش » يكون مصدر الإحكام في البناء هو نجاحه في الربط إلى

ومن الواضح عند تأمل المغزى الفكرى لتلك الأفلام عنصر الإحكام على قضايا الوطن ومضاعفات الممارسة السياسية وحقائق النتائج الاجتماعية والإنسانية القريبة على احتدام الأزمة الاقتصادية .

وإذا كانت الأفلام الواقعية في المرحلة السابقة قد أدخلت موقف التحليل من غياب الانتباه الوطنى بعد اشتغال السعار الاجتماعى ثم راحت تأمل نتائج المأساة على صعيد الفرد ووجوده وحدته مع ذاته فإن الأفلام السياسية التى تشير إليها تتجمع حول البحث عن هوية قومية يتحتم الاستمسك بها وتطرح هموم اقتضاها من ناحية وعن إطار اجتماعى واقتصادى ملاتم لا يتنافس معها بل يعزها .

وإذا جاز التعبير فإن الضمير الفنى صاغ تلك الأفلام بغض النظر عن القصصية الشعبية أو اللا شعورية كان تعبيراً عن الوجدان الوطنى في طلب الاستقرار والأمان .

في فيلم « الحناكيش » يسيطر الغدر على الممارسات السلطوية والعلاقات الاجتماعية حيث ينبع الحب وتصحيح التروية بدلاً عن السلطة المفقودة .

وفي فيلم « أه يا بلد » تضطرب الرؤية التراجيدية لحقيقة الممارس الوطنى في أعقاب الجدل الناتج حول ثورة يوليو وإيجابياتها ولسليانها .

وفي فيلم « البريء » تنور مشكلة الأمن ما بين مقتضيات المحافظة عليه وبين الصيغة السياسية الإنسانية الملزمة لتحقيق منافع ديمقراطى لمجتمع تلمى .

إذا كانت الواقعية المعاصرة في السينما المصرية تتراوح بين الميلودراما والنزوع الشعارى كما تبثت في « قهوة الموارى » لشمام أبى النصر ومواقى الأتوبيس » لعاطف الطيب والصعاليك » لداود عبد السيد وه حتى لا يطير الدخان » لأحمد يحيى .

فإن السينما المصرية بعد عجمى « زائر الفجر » و« عمل من نطقى الرصاص » كتجربتين للإلتحاق الفردى تحت ضغط التشويه والاضطراب في الإطار الاجتماعى .

وبعد مجموعة أفلام يوسف شاهين كمحاولة للتعبير الجمال المتميز عن اتداعيات الواقع «عودة الابن الضال - المصفور - اسكندرية له » .

فإن تلك السينما دخلت مضطرة إلى دائرة الحيرة بين الواقع والتجريد .

يشدها إلى الواقع التزامها الاجتماعى وغربها الصدق في البناء الفنى من ناحية ويشدها إلى التجريد تزومها إلى إبداع جمالى من ناحية أخرى .

ويختلط التعصبان اختلاطاً عميقاً مثل فيلم « الحناكيش » لعل عبد الحالى ونفصلان ويتضادان في إطار فيلم « أه يا بلد » لحسين كمال ويشدها اختلاطاً بغير انسجام حقيقى في فيلم « البريء » لعاطف الطيب لكنهما يتحدان في تناغم مدروس نابع من العلاقة المتكاملة بين الشكل والمضمون في فيلم « عودة مواطن » الذى أخرجه محمد خان .

حد بعيد بين الانحدار إلى الممارسة اللا أخلاقية للعمل السياسي والبعد عن الجوهر النبيل للحياة الانسانية .

وهنا يستفيد كاتب السيناريو من التداخل بين الحياة السياسية والحياة الشخصية فيصنع التفاعل الدرامي الذي ننشده دائماً من خلال الأزمة الجوهريّة وإطارها الاجتماعي الواسع حيث يطرح الفيلم تساؤلين متداخلين : هل كان صدام حسنة العاشقة الفقيرة بعادل بك السياسي القديم الذي زاق مرارة الانقلابات صداماً حتمياً .

وهل كان حب حسنة لابن البك سليل السلطة الثوريّة التي اتجه بعض رجالها إلى النهج الانتهازى جذيراً بالبقاء . وهل كان شوق الشاب مرهف الحس لتلك المرأة الدافئة جذيراً بالصمود أمام قدارة الصراع وضاروته .

هل كان هؤلاء جميعاً يستطيعون الحياة بشكل سوى هادئ، وخالٍ من آثار الانتقام والأحقاد والمخاوف والآلام أم أن قدر هؤلاء أن تدفعهم السياسة إلى أن يعلبوا قلوبهم وأن يدفعهم عشقهم للحياة إلى الانحراف بالسياسة .

أما في فيلم « البريء » فنحن في الحقيقة أمام مشروع فيلم ونكاد نكون من الروجمة الفنية أمام قصة قصيرة ذات دلالة عميقة أو قصيدة شعرية حزينة أفرزتها معاناة شديدة للوائس الاجتماعي والسياسي في فترة استمت بتعامل دور الوظيفة القمعية .



فيلم البريء

وهروب الفيلم من تحديد إطار زمني للقضية لا يفيد قدر ما يزيده تصوراً لأنه يعنى نفسه تلقائياً من طرح الظروف الحقيقية والملازمات الفعلية التي أحاطت باصطدام الجنائي بقاتله .

بتلك الطريقة كان الفيلم جذيراً بالغاذ إلى جوهر القضية وما حدث هو إنه تمثيل عليها فحولها لقضية مجردة نسبياً يتداخل فيها الجسد العيشي كدلالة فكرية والجسد السيكلوجي كدلالة إنسانية وهذا هو سبب العمومية والتجريد .

إن الفيلم وهو يتعامل مع جانب حماسي وحقوقي من جوانب الممارسة السياسية الأوهو

الجانب الأمني كان يتعامل في الحقيقة مع التناقض الفكري والانساني الناتج عن التعارض المبدئي بين قيم الحرية والقمع يقابله تناقض آخر بين التضرير في أمن الوطن والانحراف بالوظيفة الأمنية إلى حيث التجاوزات المريبة المشبوهة .

وفي فيلم « عودة مواطن » فإن البطل فتحي لا يمثل نفسه كإنسان الأسرة لا يمكن أن تكون مجرد أسرة بل كلاهما رمز لما هو أكبر فالأسرة هي المجتمع وفتحي هو الجيل الذي دفع الثمن .

وتتضح رؤية الفيلم بشكل أكثر حدة من خلال الأفعين الصغيرين حيث يمثلان النتيجة المحتمة للظروف التي يتعرض لها هذا الجيل من ضغوط اقتصادية واجتماعية شديدة الوطأة .

لكن الحقيقة أن تأمل الجسد النفسي للشخصيات التي تتطعها تلك الأزمة تدريجياً يلقي بالمسؤولية عليها كأفراد يطلب إليهم دائماً أن يرتفعوا لمستوى التحديثات الصعبة التي تواجههم والإغراق في تأمل الجسد النفسي والحرص على الأسلوب الجمالي الذي ينحدر إلى الشاعرية في البناء السينمائي بضعفان كلاهما من قوة التضرير الفكرية للفيلم كفيلم يتعامل مع صميم المشكلة الاجتماعية .

وتتلور حيرة الأفلام السياسية المصرية بين الواقع والتجريد بشكل أكثر تفصيلاً وتعديلاً في فيلم « أه يا بلد » حينما تتحول مشكلة الشباب الرجوازي الباحث عن أرضه الضائعة إلى مشكلة البحث عن اليقين الوطني وفهم حقيقة مشاكل البلاد التي اجتمعت عليها الظروف المتداخلة والمعجبة عبر مراحل التاريخ .

وكل ما نستوحيه ونعنيه من السرد هو صورة لبناء اجتماعي متخلف تسوده التمية والانصياع إلى لأوامر السلطة حتى إذا باع الشاب الوسيم الأرض واحتفظ بثمنها سرقة المعجون واستولى على المبلغ وذهب للملازمة صديقه السابقة وهي غائبة فذبة ذات أبعاد إنسانية هائلة تحولت مع الأيام إلى رمز خيانة كاملة أصبح ممكناً أن نوحى بالتاريخ .

وتتحول المشاهد بعد ذلك إلى محاكاة تاريخية فنية من غط الكاباريه السياسي حيث يستعيد كلاهما مراحل التاريخ ومنطقاته بكل الشجن والسخرية والمماناة في مونولوج متصل يكسب من المكان والتكوين والشكل العام إطراره الفانتازي المثير



زكريا - والممثل المثلث بنين فيلم « البريء » والفتاة فتيمة جدي الحارثية (أحمد)



## المبتدأ والخبر قصص : إلياس خوري

### نقد وتحليل : حسين عبيد

#### « المبتدأ والخبر »<sup>(١)</sup>

أحدث مجموعة قصصية صدرت للناقد والفنان اللبناني إلياس خوري . سبق أن صدر له في النقد أربع كتب « تجريبية البحث عند ألق » ( ١٩٧٤ ) ، « دراسات في نقد الشعر » ( ١٩٧٩ ) ، « الذاكرة المفقودة » ( ١٩٨٢ ) ، وأخيراً سلسلة مقالات « زمن الاحتلال » ( ١٩٨٥ ) . كما صدر له أربع روايات « عن علاقات الدائرة » ( ١٩٧٥ ) ، « الجبل الصغير » ( ١٩٧٧ ) ، « أبواب المدينة » ( ١٩٨١ ) ، « ود الوجوه البيضاء » ( ١٩٨١ ) .

لماذا قدم إلياس خوري في مجموعته القصصية الجديدة ؟ وما هو البناء الفني فيها ، وما مدى ارتباطها بكتابات النقد وأعماله الروائية السابقة ؟

#### رؤيا متشائمة :

تعتبر الحرب في لبنان هي الظل المسيطر ، أو هي المسرح الحي الذي يتحرك عليه أبطال قصص المجموعة الأربع : « ثلاث مصاصات » ( ٢٨ ) ، « صفحة قطع متروك » ، « القبر » ( ٣٣ ) ، « راتحة الصابون » ( ٤٩ ) ، « صفحة » والمبتدأ والخبر ( ٣٧ )

وكان الحرب طاحونه ضغمة ، تطحن الجميع تحت عجلاتها بقسوة وعنق . سواء شاركوا فيها بشكل مباشر أم لم يشاركوا . لذا نجد كالة شخصيات المجموعة ، معلية ، بكاسة مشوغة مدمرة ، تحاول أن تخرج ماضيها ، أو أن تبحث عن معنى لما يجري أمامها . بسفاهة مدمرة . دون جدوى ...

هكذا نجد الأبطال محاصرين بينة ألق ، دائري ، مغلق ، في القصص الثلاث الأولى ، ( وأن ) اختلف شكل البناء الدائري من قصة إلى أخرى ( وكان والهم قدر ، لا فكك منه ، محكوم عليهم فيه أن يمانون بحجمه ويتفلسفون ، دون بصيص من أمل ...

لماذا من لأحلمهم ، أن ينسى ، وأن يحب ، وأن يستمتع بحياته « قصة » والمبتدأ والخبر : الأخيرة ) فإنه يكاد يمتدح نفسه ، لا أراي ، غير معتبر ، كأنه غائب عن تسول له نفسه أن يربب أو يفكر في الحرب من آتون العذاب ، الذي يتصهر الجميع داخله ...

فكان قصص المجموعة تقدم رؤيا قاتمة ، متشائمة ، سوداوية لواقع الحرب ، أوهي صيحة استغاثة يائسة ، يهوج بها الكاتب البنا ، بأن ما يجري أمامنا واقع مأساوي ، غير منطقي ،

يشير الجنون ، وكأنه بحثنا أن نتحرك ، وأن نقبل شيئا لا يقابل هذا النزيف المستمر ...

#### علاقات ارتباط :

تبدو علاقة قصص هذه المجموعة بأعمال الكاتب السابقة في اتجاهين أساسيين هما : أن بيروت هي المكان الأثير ، الذي جرت عليه أحداث رواياته الأربع السابقة ، وهي : أيضا . المكان الذي تجري عليه أحداث هذه القصص ، والكاتب يؤكد ذلك بقوله ، في روايات الأربع كتبت من مكان واحد هو بيروت ، فانا أتسى إلى جبل بدأ الكتابة عشية اندلاع الحرب الأهلية (٢) . فهو كشأن يتحرك من متعلق صحيح في كتاباته الإبداعية حين يكتب من خلال تجاربه المعاشة في بيروت .

أما الاتجاه الثالث يظهر على ضوء مقالات إلياس خوري النقدية ، وطموحه التجريبي إلى البحث عن شكل جديد للكتابة القصصية وهو يتناول هذا الطموح في أكثر من مقال ، يجيب في أحدها عن سؤال : من أين يأتي الشكل وكيف يتم إنتاجه يقول « تبدأ الكتابة من اشتغال البنية الرئيسية التي تتطابق معها ، أي بوصفها شكلا للحياة وخبراً عنها ، لذلك لا تتحصر الكتابة داخل سد شكل ، ولا تتكسر في الاشتغال بل تتكون من كونها بحثاً في طقس الحياة اليومية ، استماعة ووجهة في أن معا (٣) . . . وقد حاول

إلياس خوري - بذاب في أعماله الروائية - تلمس أفاق هذا العالم الجديد الذي يطمح إلى تحقيقه ، فجانبه التوثيق في بناء روايته « أبواب المدينة » (٤) حيث بنشتت جهد القارئ في بناء فانتازي مليء بالتهويمات ، وهو يتابع بطل الرواية الغريب الذي يصل إلى أبواب مدينة ( غير محدة الملامح للمكان أو الزمان ) فيسأل ويحبه أسراً جملة ، ويسأل فتجيبه أخرى أكثر جلالاً . عند كل باب جديد ، متى يدخل اللبنة مرهقا ، ليده داخلها ، ويضغ لتحويلات لا حصر لها ، إلى أن يحل الوفاء بالمدينة ، وينتهي الأمر بالنار لتنهك كل شيء حين يحاول قادم جديد ( جاء متأخرا ) . أن يدعو للمودة ، فيرفض الغريب ، فيطسي القادم الشاب مع امرأة الغريب . . قد تكون هذه الرواية انكساراً ورمزا لواقع الحرب - في بيروت - المعنى ، لكن البناء الفني للرواية يحتاج لقراءة صبور بلا شك . .

وباستثناء هذه الرواية ، فإن رواياته الأخرى جاءت أكثر احكاماً ونضجا ، وكان تطورات واقع الحرب في بيروت والاحتلال الاسرائيلي ، وازدياد إيقاع العنف الدموي ، وممايشه الكاتب لهذا الحضم المائل من الأحداث ، قد صهر ، في بؤقه تجاربه ، فتنبثق موبهة لتقدم معماراً فنيا متطورا ، نتواليا مع الواقع الجديد ، وذلك في قصص هذه المجموعة . .

## البناء الفني في قصص المجموعة :

كان البناء الفني بناءً دائرياً مغلقاً في القصص الثلاث الأولى ( ثلاث رصاصات ، القبر ، والرابعة الصابون ) ، بينما كان متدفقاً مضطرباً في القصة الرابعة ( البشدا والخيسر ) . . لكن أشخاص القصص جميعاً اشتركوا في عدد من السمات هي :

أولاً : يعاني أبطال هذه القصص جميعاً من وحدة قاتلة ( لعل واقع الحرب فرضها ) ، لا يستطيعون التواصل أو إقامة علاقات مع الآخرين ، حتى ولو كانت تربطهم بهم علاقات سائلة . . فيسقط قصة ثلاث رصاصات و يزدى عمله في العلاقات ( لعامة ) ( دون روح ) ، ورغم أنه متزوج وله أولاد ، إلا أنه وحيد ، تقول له زوجته : لا أستطيع أن أتكلم معك ، لا تتكلم إلا عن إهتساباتك في عملك القاتل ، أو عن ذكريات مشوشة لا أنهم معاً ، وأنا في البيت ، أنتظرك حتى تسأل ، وعندما تأتي أنتظر حتى تغادر ، وأصلو إلى نفسي لا أفكر في نفسي .

وحين نحاول عبويته السابقة ( أوبرة ) أن تستعيد ( بعد أن هربت منه منذ زمن طويل ) ، فإن محاولتها تفشل ، فالواقع يشكل حاجزاً رهيباً بينها يصعب اختراقه أو إزائته ، لأن ما يفتق بينها هو في الحقيقة الزمن وجارب العمر والحرب . .

وعادل بطل قصة « القبر » عاد أيضاً وحيد ، وهو على فراش الموت لا أصر من ماذا أحكي ، لا أحد يستمع إلي ،

وعادل أيضاً بطل قصة « والرابعة الصابون » يعاني من وحدة ضاربة ، يتعرب منه الكاتب لأنه لا يريد أن يحكي معه ، حتى لا تبدأ الأسئلة التي لا معنى ويحاول أن يقدم علاقة مع فتاة في السجن ، لكنه يفشل .

ونديم زيدان أيضاً في قصة « البشدا والخيسر » وحيد ، وعندما سأله الأستاذ مروان

بيروت



ولتتبع هذه الذات المتفككة المتكسرة ، حين تصمم سيارة زميله في الشارع ، لأنه يجلس بجانبه على الأرض ، وكل شيء بداخله يرفج ، وبعدها يذكر يعود للبيت ، ويترك زميله ، هكذا راح يركض حتى وصل إلى البيت ، فيغسل وجهه ويأخذ دوشاً بارداً ، ويحاول أن ينام ، وفي الأيام التالية يقرأ الصحف عليها تنشر شيئاً عن جثة صديقه ، حتى يكون اليوم الثالث حين يجده زوجته أنهم وجدوا جثة صديقة خترقة بثلاث رصاصات وأن زوجته فقتته بصمت هكذا يكمل السواقع دورته الجنونية ، فلزامة البطل تنصع في أنه لم يرب حين مات صديقه . فقط . متخاراً بعلمه السياره ، لكن فجيت أيضاً تتحقق لأنه مات مقتولاً بثلاث رصاصات مجهولة ، فمن قلة ؟

وفي قصة « القبر » تابع عادل الذي قتلت له عبويته « أنها لا ترى في حينه غير الشغل الكامل » للملك ذهب إلى للمهي دون أن ينتظرها ، جلس إلى أحد الطاولات بجوار رجل يمرله

السيد من أصلاته ، اكتشف نديم زيدان أنه لا أصله له ، وحتى لنرى التي أحبها وعرض عليها الزواج هربت منه .

ثانياً : يفقد أبطال هذه القصص المضي في كل ما يحيط بهم من صف ملهم ، فيزدادون احتجاباً وانغلاقاً على ذواتهم ، عندئذ يتداخل الحاضر بالماضي ، الوعي بالسلالي ، الواقع بالحلم ، الحقيقة بالكذب ، فتعكس تصرفاتهم حقيقة ما آلت إلى شخصياتهم . .

في قصة ثلاث رصاصات « كان البطل يسير مع صديقه الطويل ، وكان كل منهم متفلقاً على ذاته ، كسل يجتر عمله الخاص ، وليؤكد الكاتب هذه النقطة نجد تكراراً لكلمات الراوي التي توضح عزلة كل منها عن الآخر حين يقول : وحاول أن أخبره عن أميرة » ، وأخبرته عن أميرة » ، وأخبرته عن أميرة » ، وقلت له أنني أريد أن أخبره عن أميرة . . أما محاولات البطل اللا جمعية لاخراج زميله من عزته ، وعادة لفت انتباهه .

لكنه لا يذكر اسمه ، وحب الرجل يبادل ودعاه إلى شرب فنجان قهوة . ومضيا يحسبانها في صمت عادل يتذكر سأم عبويته من قتلته . وبينما زروق يتقلب في البحر أمامها . رأى شخصاً ما شاعراً مسدس قرب الطاولة ، ثم سمع طلقة رصاص . ثم وضع الشخص مسدس في حزامه الجلدى ومضى يسلمه . رأى عادل رأس الرجل الملقى على المائدة ويقع حراه في الرأس . والتفت إلى الناس على يسار ، ولكنهم كانوا ينفذون . . وفكر عادل « لن يأتي أحد ولن يحقق أحد ، سول يبيعون لنا وقتنا إذا أتوا . أريد أن أعود وأتلفن لسحر . وهكذا رفع ذراع القاتل الممدودة على المائدة وسحب عبية بجوارحه . . ومضى . .

لقد تقبل في تلك الفترة أنه قاتل سحر ، أنها قاتما مما يواجه الصراخ « قتلت أن الكهنة شيء مقرف وافتتها وقتل أكثر ، قلت أن الحزن أيضا هو شيء مقرف ، وأن الرجل أو الانسان أو الحيوان الحقيقي هو الذي لا يجزن ولا يفكر ولا يتذكر » .

أنظر إلى أي مدى تحولت مشاعر هذه الشخصية وتبدلت . أنه لم يعد يملك سوى الحرب والتكوص بعيداً عن علاقة حب ، و عن قتل يحدث أمامه ، وكأنه ميت كما قتلت له عبويته سحر . .

وفي قصة « والرابعة الصابون » يتدخل عادل السينا مع فتاته يعلم بها ، ويأته يسمع منها ، ثم يتدخل كل شيء في حياته : أبيه وحيدته الخاصة مع حبيبته ما تليدا . رفاقته في السلاح وحبياتهم في مقبرة ، التسلعات التي أدت حوله ، موت أبيه ، وأخيه الذي سافر ليدرس الطب فأصبح عرجاً وتزوج واستقر هناك القليل الذي أمته « لكنه اكتشف منذ انتهائه الفيلم حواء للعد الذي يجاهرون ، ويتنظرها ولا تأتي ، ويتنظرها أمام السينا لا تأتي أيضاً . وعندما يقابل الكاتب يحكي له عن فيلم جنكيز





## مسرح توفيق الحكيم المسرحيات المجهولة

كتاب : فؤاد دوار  
عرض ومناقشة : شمس الدين موسى

الظروف الاجتماعية والسياسية التي عرّضت خلالها تلك المسرحيات والملايسات التي أحاطت بالحكيم أثناء كتابته لها . سواء كانت تلك المسرحيات مصرية أم مقيّبة ونشر ذلك تحت عنوان « مسرح توفيق الحكيم المسرحيات المجهولة » وجعلها ضمن سلسلة من الكتب ينوي إصدارها عن تراث توفيق الحكيم المسرحي في أجزاء على النحو التالي :

- ١ - المسرحيات المجهولة .
- ٢ - المسرحيات السياسية .
- ٣ - المسرحيات الفكرية .
- ٤ - المسرحيات الاجتماعية .

ولقد تضمن الجزء الأول من دراسة فؤاد دوار ، تلك المحاولات التي تمثل المراحل الأولى في ترتيب مراحل التطور الفني لتوفيق الحكيم ، وهي المسرحيات الستة التي كتبها بفرص العرض - في سنوات العشرينات - عندما كان شاباً في مقتبل العمر ! وقبل أن تظهر أعماله المسرحية التالية ، التي بدأها بأهل الكهف عام ١٩٢٣ ،

مرت حياة الأديب الكبير توفيق الحكيم بمراحل أدبية وفنية متباينة ، كتب خلالها عدداً كبيراً من الأعمال المسرحية بالإضافة إلى مختلف الأشكال الأدبية الأخرى .. بدأها جميعاً بمجموعة من المسرحيات أطلق عليها تمثيلات تسندتها بعض الفرق المسرحية ، التي كانت موجودة بالعيشريات ، مثل فرقة أولاد عكاشة وفرقة ترقية التمثيل ، وفرقة رمسيس .

وجدير بالذكر أن معظم تلك الأعمال الأولى - تساهت من المؤلف فلم يتم نشرها في حينها . مما جعلها بعيدة عن تناول النقاد الذين اهتموا بتتبع الأعمال المسرحية الأدبية للحكيم فلم يتناولوها بالقدر أو التقييم وركزوا اهتمامهم على أعماله التالية .

ولقد جئني تلك الأعمال ، التي أصبحت مجهولة اهتمام الناقد المسرحي فؤاد دواره لبحث عنها وتقب حتى عثر على معظمها ، وقام بتحليلها وعرضها في دراسة ثمانية شملت

حتى مات أنه بطل تراجمي لقد تقرر مصيره في اللحظة التي قرر فيها أن يهرب من واقعه وأن ينساه ، لقد هرب ليعيش فوجد الموت بانتظاره ..

## الهوامش :

- ١ - مجموعة قصص ، المتدا والهير ، إلياس خوري مؤسسة الأبحاث العربية الطبعة الأولى ١٩٨٤ - بيروت
- ٢ - جريدة الأمل ص ١١ حوار مع إلياس خوري - المصاد ١٧٣ - السنة السابعة ٣٠ مايو ١٩٨٥ - القاهرة
- ٣ - « للذاكرة للقراءة » ص ٨٣ إلياس خوري - ضمن مقال بعنوان « لقاء النثر مؤسسة الأبحاث العربية - الطبعة الأولى ١٩٨٢ - بيروت .
- ٤ - رواية « أبواب المدينة » - إلياس خوري - دار ابن رشد - الطبعة الأولى ١٩٨١ - بيروت .
- ٥ - تاريخ الرواية الحديثة ص ٩٩ البريس ترجمة جورج سالم - منشورات عويدات الطبعة الأولى - ١٩٦٧ - بيروت .
- ٦ - زمن الاحتلال ص ٣٠٢ إلياس خوري مؤسسة الأبحاث العربية - الطبعة الأولى ١٩٨٥ .
- ٧ - المصدر السابق ص ٢٥١ .
- ٨ - الساقية اليوم وأبدان ١١٨ بيوريس بيور سوف - منشورات وزارة الاعلام العراقية - سلسلة الكتب المترجمة ( ١٩ - ١٩٧٤ ) .
- ٩ - لبنة معاصرين - مؤلف ( ٢ ) جان بول سارتر ص ٤٤ وما بعدها ترجمة جورج طرابيشي منشورات دار الآداب - بيروت .

فيها مضطراً للإسلام وكان الكاتب شاهب أن يرد على استفسار القارئ اليس هناك من مهرب من هذا الجحيم الذي يظنني الأشخاص في دارقه ..

فيقدم لنا فهم زيدان الذي قرر من البداية أن ينسى حياته المحنطة ، التي حاولت أمه وجدته وجميعه أن يصادروه داخلها ، فانتقل بين مهنة وأخرى حتى استقر سائقاً لسيرة سكرتيرته الجسورة نذا ، وتكلم معها عن كل شيء ، وما عدا الحرب ، ولم يقرر أن ينسى الحرب لأنه نسها ، كانها زحلت من رأسه واختفت ، لكن ندى استطاعت أن تجعله يتكلم عن عادل وعن الحرب التي نسها وكانت ندى تلتفت فهي تريد أن تسأل وتدرس ، وهي ترفض أن تستمر في المدينة ( القبرة ) . فكر نديم أن يتزوجها والتفت معها في موعد في الكافيريا في المساء وعاد بالخواجه وبدأ يسرع وكلها طلب منه السيد مروان لا يسرع ، يضغط على البنزين أكثر . كانت السيدة تظن . ثم توقف بعد فترة على الشاطئ . وأطلق منها السيد مروان بحفبه بنسبه الساسونيت وتبعه نديم ، وكفى الرجل فركض خلفه ( لماذا لا بدري وكان القدر يحركه ، وقف الرجل ووجهه أن لا يفتله ، وعندما التذلل ناحيته وكفى الرجل ثابته لكنه سقط وارتطم بشيء ، وبخرج الدم من رأسه .

تركة نديم وترك السيارة وأخذ سيارة تاكسي للبيت وتلفن لندى التي قالت لها ستأتين إلى القهي ( هل يرجع تصرفه الجنون مع الخواجه - رغم حمله - إلى قراره بالسفر مع ندى وهجر كل شيء ؟ .. ربما .. )

أنتظرها في القهي طويلاً ، حتى فرغ القهي من زبائنه . تلفن ثانية لها ، لا أحد يرد . دفع الجسابة وأنتظرها خارج القهي . ولم يشعر بالقدامين إليه ومعهم الجرسون ، لقد ظنوه جاسوساً ، وهو الذي وضع مضطجرات بالمكان لفضيروه بقسوة

## منظر من مسرحية يا طالع الشجرة



وهي المسرحية التي نالت أكبر ترحيب من النقاد باعتبار أنها تمثل نوعاً من الأدب المسرحي .

وجدير بالملاحظة أن المسرحية الأولى - المجهولة - لم تقابل بأي نوع من الترحيب من النقاد باستثناء البعض من السليبيين رأوا أن أعمال الحكيم المسرحية تحمل الكثير من الآراء في مختلف القضايا الاجتماعية التي كانت على جانب من الأهمية مثل قضية مجور المرأة وسفورها بعد أن نزعحت الحجاب وغرجت إلى الحياة سافرة مظهرها مثل الأوربيات .

وما يؤكد أن تلك المسرحيات لم تلق الاستجابات الملائمة ، موثق تفويق الحكيم فيها ، ومحاولاته الدائمة لإسقاطها فلم ينشر منها بعد ذلك سوى مسرحية واحدة في أوائل الخمسينيات ، وهي مسرحية المرأة الجندية التي نشرت في سلسلة كتاب اليوم في أوائل الخمسينيات ثم توالى نشرها بعد ذلك .

ولعل فؤاد دواره في كتابته - الجزء الأول من مسرح تفويق الحكيم - الذي يشتمل على المسرحيات المجهولة - ولم يقصر جهده على تقديم وعرض تلك المسرحيات والأثار التي تركتها على الرأي العام والتي إيمان

عرضها وإنما كان يحاول دراسة السبلور الفنية الأولى للحكيم ، والتي حصرتها في الفترة الأولى من حياته وتبدأ منذ طفولته وحتى عام ١٩٣٣ ، الذي اعتبره فؤاد دواره بداية مرحلة جديدة من حياة الحكيم .

ولقد اتبع فؤاد دواره منهجاً تاريخياً تحليلياً مستعيناً بما كتبه تفويق الحكيم عن نفسه في كتابيه « سجن العصور » و « زهرة العمر » وهما الكتابان اللذان أمدا المؤلف - فؤاد دواره - بأكبر معلومات ساعدته على إدراك مكونات شخصية الحكيم الأولى ، وما أثر فيها لتقديم صورة كاملة من تفويق الحكيم في تلك المرحلة الهامة من حياته الفنية مع الوقوف أمام المؤثرات المحلية والأجنبية التي أثرت في تكوين الحكيم ليكون ذلك الجزء « المسرحيات المجهولة » هو الأرضية الأساسية لدراسة تفويق الحكيم في مراحل تطوره المختلفة .

والمسرحيات المجهولة - كما حصدتها المؤلف هي على الترتيب ، الضيف الثقيل ، أميتوسا ، على العريس ، خاتم سليمان ، على بابا ، المرأة الجديدة - قدمها المؤلف في الكتاب وتوقف أمام كل منها وعرضها بشكل مسهب ، مع

الإشارة إلى أهم الأفكار التي ضمنها الحكيم في كل منها ، من خلال مراجعته للصحف التي صدرت في تلك الفترة . ولم ينس فؤاد دواره أثناء ذلك عرض أهم الآراء النقدية التي نشرها النقاد حول تلك العروض . كما أخذ فؤاد دواره على الدكتور محمد مندور أنه لم يبدأ دراسته للحكيم بتلك المسرحيات التي اعتبرها مجهولة ويقول :

« إنني اعتقد أن أي دراسة متكاملة لمسرح تفويق الحكيم يجب أن تبدأ بجله المسرحيات القديمة فلعل فيها كثيراً من خصائص فن الحكيم الأصلية ، لأنه كتبها قبل سفره إلى فرنسا ، وتأثره القوي بتأوهات المسرح الأوربي وكبار كتابه .

وعلى هذا الأسس كان من أهم ما أحلته على دراسة الدكتور محمد مندور مسرح الحكيم ، لم يبدأ بجله المسرحيات ولم يحاول البحث عنها ودراستها . ولذلك فقد كان من الطبيعي حين شرعت في دراسة مسرح الحكيم أن أبدأ بجله المسرحيات نفسها . سألت تفويق الحكيم نفسه عنها فأكد أنه لا يملك أي نسخة منها . . . . .

وعلى هذا يقوم كتاب فؤاد دواره - المسرحيات المجهولة - بسد أوجه النقص التي وأساها

المؤلف في دراسة مسرح تفويق الحكيم بمراحله المتعددة وهي الدراسة التي لم تستكمل من قبل .

يبدأ فؤاد دواره بعرض مسرحية « الضيف الثقيل » وهي المسرحية التي كتبها المؤلف ١٩١٨ - ١٩١٩ ، وقال عنها الحكيم أنها أول تمثيلية في الحجم الكامل ، مما يؤكد أن هناك محاولات أخرى سبقتها كانت في أحجام أصغر من مسرحية الضيف الثقيل . ومسرحية الضيف الثقيل جاءت تعبيراً عن موقف تفويق الحكيم الوطني إبان أحداث ثورة ١٩١٩ ، وكانت ترمز إلى الاحتلال بالضيف الثقيل ، والضيف في المسرحية يمثل رمزاً مباشراً للإنجليز والاحتلال ، ويرى الكاتب أن مسرحية الضيف الثقيل كانت بمثابة بذرة فنية صغيرة أتت لثمارها الواضحة فيما بعد في مسرحيات تفويق الحكيم العديدة ، كما أنها تظهر أن تأثر « تفويق الحكيم » بالاتجاه الرمزي في المسرح الأوربي كان وليد نزعة أصيلة في نفسه لها مقدماتها السابقة على سفره إلى أوروبا واحتكاكه بالحجم مسرحها وأدائها . . . . . وعلى مسرحية الضيف الثقيل المسرحية بمنزلة « أميتوسا » التي شارك الحكيم في صياغتها شعراً محمد السيد خضير ، وأفكارها المسرحية متبينة من مسرحية « للشاعر الفرنسي كازيموزين ، حولها الحكيم على الجو القرويون بعد أن قام مع محمد السيد خضير بكتابتها ونظمها كي تؤدي كأيرو غنائية قرونية على المسرح .

ويستتبع « فؤاد دواره » من اقتباس الحكيم مسرحية أميتوسا من مسرحية كازيموزين « وللأفريد دي موسيه » تلك النزعة الرومانسية والاعاطفية التي غلبت على معظم كتاباته الأولى ؛ ويقول « أن رومانسية الحكيم في تلك الفترة من حياته - حيث لم يبلغ الرابعة والعشرين - تفوقت على رومانسية موسيه قياساً على خاتمة مسرحية موسيه ومسرحية أميتوسا التي كتبها الحكيم .

١٥ سبتمبر ١٩٨٧



ويعتمد فؤاد دواره في تقديمه للمسرحية الثالثة « العريس » على آراء النقاد ، حيث لم يثر على النص ، مما جعله يسجل في كتابه آراء عدد من النقاد الذين هاجموا المسرحية وأخذوا على الكاتب مخالفة أحداثها للتقاليد المصرية . وثاني المسرحية الرابعة بعنوان « خاتم سليمان » عام ١٩٢٣ ، وهي المسرحية التي كتبها بالاشتراك مع أحد أصدقائه وهو مصطفى ممتاز الذي كان يصرى المسرح مثله . والمسرحية مقتبسة عن رواية فرنسية اسمها « غادة ناريون » تحولت إلى مسرحية غالية بعنوان « خاتم سليمان » ويرجع فؤاد دواره أن أصل الرواية المقتبسة عنها مسرحية « خاتم سليمان » للكاتب ميجس أبشباغ عنها مسرحية شكسبير « العبرة بالقوائم » لأن البطل في كل من المسرحيتين يتزوجن بكبرها بأمر الملك ، مما يجعله ينفر منها ويهرب إلى ميدان القتال بعد أن يتحدثها بأن تحصل على الخاتم الذي يحميها بأصبعه ولا يطمح أبداً . ثم يد لك مسرحية « على بابا » لكي يكون تربيته الخاصة كما أوردوا « فؤاد دواره » وصل الرغم من أنها الأخيرة من حيث تاريخ كتابتها ، فلقد كتبها الحكيم بعد أن انتهى من كتابة مسرحية « المرأة الجديدة » في صيف ١٩٢٤ وقام الحكيم بكتابة جميع الأغاني التي شملتها مسرحية « على بابا » ، التي يسجل فؤاد دواره بعضها . والمسرحية مقتبسة من حكاية على بابا والأربعين حرام التي وردت في الحكايات الشعبية واستلهمها الكثير من الكتاب في معظم أنحاء العالم . ويوضح « فؤاد دواره » أن نص الحكيم « على بابا » جاء على غرار نص على بابا للمؤلفين الفرنسيين « فانتال وريو سنك » حيث نقل الحكيم جميع التعليقات التي كتبها المؤلفان الفرنسيان بيشان الديكورت ، حتى أنه يمكن القول أن النص الفرنسي كان أمامه تفرج تعليمات .

وثالث المسرحية الأخيرة « المرأة الجديدة » . وهي المسرحية التي

أثارت أكبر قدر من الضجة حولها ، حيث ظهرت وسط حركة سفور المرأة التي كان المجتمع يروج بها خلال العشرينيات ، مما جعل حوار المسرحية يحمل قلق الحكيم من تلك الحركة ، وأثر السفور على فكرة الزواج عند الشباب من الجنسين ، وأثر الاختلاط السافر على الزوجية المستقرة وحياة الأسرة ، ويعتبر المؤلف أن مسرحية « المرأة الجديدة » لها أهمية خاصة بين نتائج تلك المرحلة البارزة من حياة الحكيم الفنية . ويسجل « فؤاد دواره » آراء بعض النقاد في المسرحية بعد عرضها ، لما حملته من آراء الحكيم التي كانت ضد السفور . . . . . ويقول الناقد محمد علي حماد . . . . . « لا يتصور المؤلف من أن يذكر اسم قاسم أمين على لسان نجيب في معرض السخرية ، كما أن أراد أن يقول أن قاسم أمين يريد للمرأة الحرية في السفور تنسقط . . . . . فهل هذا جزاء قاسم أمين من مؤلفيها وأديانها ، وهل هذا هو التقدير الذي يقدمون به هذا المصلح الاجتماعي الكبير . . . . . »

ويلاحظ فؤاد دواره « أن مسرحيات الحكيم في تلك الفترة لا تكاد تتميز من المسرحيات التي كانت شائعة في ذلك العصر ، فلقد جمعت كل مزاياها وسوداتها ، بحيث نجد أنه ليس من السهل تمييز بعض خصائصه الفنية المتفردة .

وفي النهاية – فلنأخذ نرى أن الجزء الأول من مكتتاب مسرح « توفيق الحكيم » بعنوان المسرحيات المجهولة يمثل أرضية هامة جداً للدراسة مختلف الظروف الفنية المختلفة في مسرح الحكيم ، بالإضافة إلى أنه يمثل الأرضية الأساسية – أيضاً – للمكونات الثقافية لتسويق الحكيم ، وما أثر فيه في تلك الفترة من حياته الفنية المبكرة من أشخاص وظروف منذ طفولته وصباه مثل الأسطح حميدة والفنص والتي كانت تروىها الأم ، والألعاب الطفولية المختلفة التي كان يلعبها .

## لخص : رجب سعد السيد نقد وتحليل : عبد الرحمن شلش

هذه المجموعة القصصية التي تحمل عنوان (الأشعة الرمادية) هي باكورة الإنتاج القصصي المطبوع في كتاب للأديب رجب سعد السيد السلي ولد بالاسكندرية في عام ١٩٤٨ ، والذي تفتحت موهبته في أصقاع نكسة ١٩٦٧ ، والمشارك مقاتلاً في حرب ١٩٧٣ . تتنوع اهتمامات صاحب هذه المجموعة ، فهو يكتب الرواية ، ولديه حمل روائى مخطوط بعنوان : (النتيجة . . . الحياة) . كما يكتب المقال والدراسة العلمية وله في هذا المجال كتب صدرت مثل : (الحرب ضد التلوث) و (البحر . . أسرار وكسوف) . بالإضافة إلى أنه له مجموعة قصصية أخرى مخطوطة بعنوان (صديق إسماعيل) ، وكتابات على شكل دراسات في النقد الأدبي .

واضح أننا أمام كاتب له اهتمامات بكتاتبة القصص القصيرة ، والرواية ، ولقد ، إلى جانب البحث في مجال من مجالات الثقافة العلمية .

وعندما نتوقف عند مجموعته القصصية التي بين أيدينا ، نجد أنها تضم أربع عشرة قصة ، كتب معظمها في الفترة بين أكتوبر ١٩٧٠ وأكتوبر ١٩٧٤ ، وهي

الفترة التي عاشها الكاتب مثلاً ضمن القوات المسلحة المصرية . وتتمحور المجموعة حول الحرب ، وتأتي غالية لتصفها تتويها على المناخ الذي ساد قبل حرب رمضان – أكتوبر ١٩٧٣ حتى العبور وما بعده .

وفي هذه الفترة استحوذ أن نضع قصص المجموعة تحت مجهر النقد ، من خلال رؤية تنحى ببنائها رسداً وتحليلاً وتلقوا ، كما نعرف على سائر المجموعة من إيجابيات وسلبيات .

تأخذ غالبية القصص في المجموعة شكل مآلف ، تمكس ما تعرض له إنساناً ، ومقاتلاً بصفة خاصة ، من ضغوط نفسية واجتماعية واقتصادية وسياسية ، في رحلة الحياة خلال فترة السبعينات ، بكل ما شهدته من صراعات ومتغيرات .

إن الكاتب في هذه المجموعة يثارت مواقف من أمور قد تبدو صغيرة في حياة شخصياته ، لكنها أمور تكشف في الوقت ذاته عن أمور كبيرة ، بل وهامة ، في حياة هذه الشخصيات بما يتغير داخلها من صوم وعذابيات وأشواق .

وأحسب أن هذه الأمور الصغيرة – الكبيرة – الهامة ، هي مادة خام ، غنية ، تغذي الفن

بصفة عامة ، والقلعة القصيرة بصفة خاصة ، لأنها مادة تشكل الحبوط التي ينسج منها العمل الإبداعي .

وكان صاحب هذه المجموعة القصصية واضعاً يده على أمور صغيرة ، إنشغلها في رحلة حياة شخصياته ، ليصنع منها خيوطاً تتداخل في نسج أصماله ، فالتزيت من شكل القصة - الموقف .

في قصة ( الفشل ) نجد موقفاً لشباب رفض حياة المطاردة مع أبيه في الجبال ، حتى لا يفتق صوره في عمل لا جدوى منه ، واختار أن يواصل تعليمه ، لأنه كان يرى في العلم طريقاً نحو المستقبل . لكن هذا الشاب عاش وحيداً حزناً ، وأحس بالفضياع والاختناق ، ولم يحس بنفسه الحب .

وفي ( سياحة في غابة الأشجار المتصحجرة ) موقف يضم عاشقين ، عاشاً في مواجهة الخوف الذي تسلل إلى حياتهما في زمن الحرس السلي بخطب الضحية ، كما أشار للقتال العائش في قوله إلى حبيبه .

وفي قصة ( فانتازيا الفئران الجبلية ) نواجه مشاكلات يعيش نخلة الحلم ، حيث يتخيل أنه يحمل امرأة ويحسها في جيبه ، ثم يدخل إلى ما أسماه مرحلة ( التثوير ) . وإن كان هذا المقاتل يخسر بنمسه بالانتباه إلى النوع الإنساني .

وفي قصة ( نقش على جدران كهف الخوف ) موقف يجمع بين مجموعة من مقاتلينا ، وحدت بينهم أحزان الانكسار الذي عشناه في أعقاب النكسة ، وظلوا يعملون في صمت من أجل اليوم الموعود . وتمكس الرؤية صورة للصدود قبل يوم العبور الذي كانوا يجلسون به . يقول أحدهم : وأيا الجبن المنتظر .. طال المخاض .. احتملتنا ونجتمله .. لكنك يجب أن تكتمل لتخرج إلى الحياة قوما مزدهراً واعداً .

الحصول على إجازة لمدة قصيرة ، كي يقدر قرانه على حبيبه . ثم يعود إلى موقفه ، وتصدر الأوامر بالعبور ، ويشارك في الاقتحام عققا حلته ، وإن أصيب ونقل للعلاج في إحدى مستشفيات العاصفة .

وفي ( الرياح تملأ الأشرطة الرمادية ) نجد موقفاً لقتال ومشوقته ، في لحظة مواجهة العاصفة ، حيث يريان بين الحصاص والعمام : ( تساندى - يسانى ) - من أن أصلاست الوردية الصغيرة لن تتحمل إلا داخل الحلم الكبير .

وفي ( دعوة إلى حبل رقص جماعي في ميدان محطة الرمل ) نواجه عاشقاً يعلن انتهاء عصر الحب ، بعد أن تركته حبيته في زماننا السريعي ، كي تقترن بأخر ، باحت نفسها له من أجل المال .

وفي قصة ( عقود قبل ذليلة ) عاشق يبدو مضطرباً في موقف تعرضت له حبيته حين جاءتها امرأة متسخة الثياب تبع عقود القتل . وكان كل شيء في هذا العائش يرتطم في هذه اللحظة ، مع أنه كان من قبل يشارك باطلاق الصواريخ في الحرب .

وفي ( العزف على الأوتار المرثية ) نجد موقفاً لكاتب ، كان يحرص على رصد لحظات الهزيمة والفقر والمسالمة في حياة الإنسان . وعاش صراعاً بينه وبين ذاته ، وبينه وبين الآخرين .

وفي ( صورة من قريب لوجه حبيبي ) شاب خرج متصراً من الحرب ، لكنه كان يعاني من الخوف ، وقال لحبيبه : والخوف ليس وصمة عار ، بل أحطاً مثل قلمسة حضارية عظيمة . وأضاف : وإن الحرب صوت وخوف .

وفي ( بلاغ عن مقتل البهجة ) موقف لزوجين ، يعيش كل منهما في واد ، فلا أولاد لها ، ثم تحير الزوجة زوجها بأنها حامل ، حتى لا يتدم على زوجها بأمرأة مريضة .

وفي ( اختطاف ) عاشقان يواجهان موقفاً حرجاً حين كان معاً في نزعة ، لقد اختطفها مجموعة مكونة من أربعة أفراد أشدهم ، ولكن الشاب قاومهم حتى سقط . واكتشف أحدهم أنه كان قائد أول فصيلة فتحت نفرة في خط باريس ، من خلال أصابه كانت في كتفه .

وفي قصة ( قبل الجاهل ) موقف للمدرس الذي سأل للعمل في ليبيا ، لكنه تعرض للإهانة حين ضرب وعذب ، بسبب انجلاءه بسرعة حافظته تقود من إحدى السيدات ، فإ كان منه وهو مصاب في المستشفى إلا أن قدم استقالته .

وفي ( انزل ) نجد موقفاً لسائق ( التاكسي ) الذي استقل سيارته أحد السائحين طالباً منه أن يقوم بجولة في مدينة الاسكندرية ، حيث ولد هذا السائق وعاش حتى هاجر عام ١٩٥٩ . وكان

السائق جندياً شارك من قبل في حرب أكتوبر ، ولهذا لما سمع من السائق أنه إسرائيلي ، حتى أوقف السيارة طالباً منه مغادرتها .

هذه هي المواقف المطروحة في قصص مجموعة ( الأشرطة الرمادية ) بكل ما فيها من هموم وأفكار تؤرق كتابها ، وتلك الحرب - حرب رمضان / أكتوبر - في طليعتها .

لم يلجأ الكاتب إلى المباشرة والتثريية والتسجيلية ، مما تجده في غالبية الأعمال التي صورت الحروب ، بل إنه قدم عبر إحدى عشرة قصة رؤى تميرية ، تدور حول الحرب التي عبرنا فيها من الهزيمة إلى النصر .

من هنا لم يكن في القصص التعمال ، أو خطابة ، أو موعظة ، حيث اعتمدت قصص المجموعة على عنصر الصدق الفني السلي تحقيق لها على صعيد الشكل والمضمون .

واستطاع الكاتب أن يمزج بين ما يدور على جبهة القتال وبين ما يجري في الحياة المدنية لشخصيات قصصه ، كما استطاع أن يربط بين الخاص والعام في حياة هذه الشخصيات .

وبدت الشخصيات في قصصه بضعفها وقوتها ، فكانت كما هي في الحياة ، ولم تكن نمطية ، بل جاءت شخصيات حية : محب وتكره ، تفرح وتحزن ، تعمل وتحلم .

وإذا كانت هذه الشخصيات شاذة سلبية أكثر منها نماذج إيجابية ، إلا أنها غاذخ مستلهمة من الواقع ، وتراها في معظم القصص لا تكف عن التحدى والمجابهة والرفض .

ولم تكن غالبية الشخصيات في القصص القاسية من أجل الرفض ، بل أنه رفض من أجل التنوير نحو الأفضل والأجمل . فالكاتب يعلم بإنسان أكمل ، وهذه رؤية مطالب بها كل كاتب حقيقي في زماننا .

ولا تقوم قصص المجموعة على الحكاية ، أو الوصف ، أو



وفي قصة ( عن إزالة السواتر ) موقف للمقاتل الذي رغب في

السرد، أو الشخصية ذات البعد الواحد، مما نجده في كثير من القصص ذات الشكل التقليدي المتعارف عليه للقصّة - الحكائيّة .. بل تقوم معظم قصصها على طرح أمور صغيرة أو حالات نفسية لشخصيات إنسانية المظهر والجوهر، فتكشف ما يصطّرع في أعماقها من هموم وتطلّعات. والكتاب هنا استخدم تيسار الوصفي استخداماً فنياً جيداً، فرسوم الشخصية من الداخل معبراً عن رغباتها وأوهانها وأملاتها، وبدت بأسرها وضيقها، ولم تكن شخصية أحادية البعد، لأنها ظهرت بصورة من أكثر من بُعد، فجاءت شخصيات أقرب إلى الشخصية المركبة. كما أسهم تكتيك العودة إلى الماضي في ربط حاضرات الشخصية بحياتها، لمعظم الشخصيات في القصص لا تنفصل عن الماضي وهي تعيش في الحاضر. وإن استخدم الكتاب الفعل المضارع بكثرة، وهو يخلق في القصص حيوية اللحظة الآنية التي كان الحدث يبدأ بها، دون إغفال للماضي الذي لم يخف صورته في كثير من هذه القصص.

ولئن صور الكتاب مسرح المآرك بكل ما فيه من تغيرات منذ حرب الاستنزاف والصمود حتى العبور العظيم، فإن الكتاب في غالبية قصصه كان حريصاً على التعبير عن الوجه الآخر للحرب، وتفنّد به الوجه غير العسكري أو الوجه المذلّ، ما حيث ركزت هذه القصص على حياة مقاتلين، من خلال مخافتهم أو مواقف عاشها بعيداً عن الجبهة. ولهذا اتجهت القصص حياة هذا المقاتل، لتكشف لنا من همومه وفكره وسلوكه.

ولم يكن غريباً، والحال هذه، أن نجد إلى جوار ملاحم الحياة في جبهة القتال، معاً مجاد إطار الحياة الغنية لهذا المقاتل الذي بدأ في كل القصص متنبهاً إلى مدينة الاسكندرية، حيث برزت معالمها تترسم صورة للتعبير المكان في القصص،

مثل: البحر، والكورنيش، واليناء الشرفية، وقلمسة قايتباي، ومسجد المرسى أب العباس، ومخطة الرمل، والمثنية، وغير ذلك من المعالم.

ويبدو واضحاً ميل الكاتب إلى استخدام ضمير التكمّل في كثير من قصصه، كما جاء حوار معبراً عن الشخصيات فيها.

ويمكن الكاتب من أن يحقق شاعرية التعبير في معظم الرؤى المطروحة، إذ بدأ أسلوبه معتمداً على ما في الشعر من حرارة وشغافة. وتسوّق بعض النماذج على سبيل المثال، لا الحصر.

جاء لي لسان المقاتل المصري وهو يخاطب القوّال في قصة (نقش) على جدران كهف الخوف) ما يلي: «قادم إليك أياها القوّال. أعرف الأرض تحت قدمي. حين أقف يبابك سأزقّ نيك أن تخرج لي، فردك بكلمات الأصداء. أعرف أنك موجود وأنتك تتخبط. أعرف أيضاً أن جزءاً من تكوينك لا يزال ينظر من عمق ويوقع في رأسي لكني أملك دوائى. صرعى أسياخ النار. مري في حقير. جوسى في أقبية المسخ. انقلبي أشجار السم النجسة تنزف معها كل خلايا الغربة في الوطن - الأحران - النكسة، ص ٤٦»

وجاء على لسان العاشق المقاتل وهو يخاطب معشوقته في قصة (صورة من قريب لوجه حبيبي) ما يأتي من تعبير شمرى: «يا وجهها الطيب الطيب قرب فأل حزين، ولا أسعد إلا بك. يا وجهها الطيب أقدم فأني مرقع وأمن ولا يشتد عودي إلا حين أرتوى من يتابعك. القرب واعطني الأمان، وأعجب عني شبح جدران البيوت الذائبة في مياه أمطار شتاتنا القاسي. اقرب ولا تدعني أصدق أن السكن في ضباب الحرب صار حلماً بعيد المآل. اقرب واجهي من كل الأصوات التي تصرخ في بلادانة - فإن مرقع .. مرقع .. لم أصد أيقن ص ١٢١»

ومثل هذا التعبير كثير في غالبية القصص، كما جعل في أسلوبها يكتسب بشاعرية أخاكة، وهي من أبرز السمات الأسلوبية التي صاحب هذه المجموعة القصصية.

لكن هناك بعض الصور التعبيرية التي تبدو غامضة في أسلوب الكاتب، حيث نراه أحياناً يلجأ إلى التعبير الغريب الذي لا يناسب مقتضى الحال في الموقف، ومثال ذلك قوله ص ٧٤: «يفتال انتشارها السرطاني أمان الحبيب، لم يكن هناك داع أو ضرورة لتعبير (السرطاني)». وكذلك قوله ص ٧٥: «وينزو الجلام جذران كهول الدفاعية وبدا تعبير (الجرام) في غير حله». ولم تحل المجموعة من الأخطاء اللغوية مثل استخدام (نقش) للتعبير عن الاستهزاء، والصحيح: تنقذ. كما جاء تعبير: «أن (نقش) ملاحظ»، والصحيح: ملحوظ. وجاء تعبير: «دعا (نسر) قليلاً»، والصحيح: نيسر. وغير صحيح القول: (النوسة (التي) هجعت يوبن، والصحيح: اللان.

وكان الكتاب موفقاً في اعتماده على النهاية المفتوحة في غالبية القصص، وهي نهاية تناسب القصة القصيرة، لأن هذا النوع من النهاية غير الحاسمة يسهم في شحن القارئ بالتفكير في الموقف ويدعوه إلى التساؤل والتأمل. وإن كان الكتاب اعتمد على النهاية الحاسمة في قصتين هما: (فصل الأيمان) و (الزول)، وكان من الأفضل فنياً أن تأتي في هاتين القصتين مفتوحة، كما تتفق مع طبيعة الموقف المطروح فيها بكل ما فيه من دلالات وسؤالات.

ولم تحل المجموعة من الرمز الشفاف الذي لا يستغرق على القلم، فالحقيقة في كثير من القصص ترمز إلى الأرض - الوطن - مصر. والقول يرمز إلى العدو. والجين يرمز إلى الانتصار الذي تحقق في حرب أكتوبر.

ولو اختصرت المجموعة على قصص الحرب، وروعت القصص الأخرى التي ليس لها علاقة بهذه الحرب، وهي: قصص (الفشل) و (بلاغ عن مقتل البهجة) و (فصل الجبل) فإن ذلك كان يؤدي إلى تقديم باقة من القصص، تلود كلها حول موضوع واحد، من خلال رؤى متعددة، تختلف من رؤية لأخرى حسب زاوية الرصد وفتية تناول.

كما أن المجموعة لو سميت باسم إحدى قصصها كاملاً، وهو (الرياح تملأ الأشرطة الرمادية) لجاء هذا أفضل من العنوان الذي اختصر وحدت به، لأن العنوان الذي اختاره الكاتب كان أكثر تعبيراً وإيماء بمضامين قصصه من العنوان المختصر الذي اختير بمفرده لإدارة الشفرة على السلسلة التي تصدر من المركز القومي للفنون والآداب بالقاهرة.

ومهما يكن الأمر، فلهذه المجموعة القصصية تسجيل اقتراباً من متاح حرب رمضان - أكتوبر بكل ما شهدناه من ضغوط وظروف وتحولات، انعكست على حياة إنساننا، ومفاننا الذي عايش أشرف معارك نصلائنا، حتلاً مير محققاً النصر على عدونا في ملحمة العبور.

وإذا كانت معظم الأعمال الأدبية التي استهلت هذه الحرب لم ترتفع إلى مستوى هذا الحدث مبالغ وإيحاء، إلا أن غالبية قصص هذه المجموعة عززت عن المناخ الذي عاش في ظله مقاتلنا سواء في الفترة التي سبقت هذه الحرب، أو في انتهائها، أو في أعقابها.

وبدا الكتاب في قصصه صاحب قضية، مدافعاً عنها، ومؤمناً بالتفاني في سبيلها من أجل انتصار الحق الذي حقق على أيدي أبطال العبور والانتقام. وكان كاتبنا واحداً من حملة السلاح والقلم، الذين عاشوا تجربة الحرب، ولهذا هب عنها تعبيراً صادقاً وأميناً •



شعر

## أمير تاج السر

### ٢ - انحناءة:

يحي كفاصة الظهر والعبرات السريعة .  
يحي من الزحف نحو الرموش الحبيسة ...  
قلب يدي بعاصمة الصبح ...  
قلب يدي بعاصمة الظهور ...  
قلب يهاجر بين الترهل  
يصنع لافة للمرود ..  
وشاحنة لمير التواجد ..  
يكب ان التي سكنت رلة ثالثة .  
والتي سكنت لغة ثالثة .  
والتي ولقت في الكاء الضلوع  
على لونها  
سجى / العاس .

### ٣ - انحناءة:

يكب الآن نيازه في زحام الخروج ..  
بعد المساء إلى سعة الانشاز  
فيحتك بالقاطرات ويمشى  
ويحتك بالقاطرات ويمشى  
ويحتك باللون والنهى ◆

### ١ - انحناءة:

جَاهَزَتْ بِالْغَيْابِ ...  
تَحَرَّكَ نَفْسُ الْوَلُوفِ عَلَى جَبِيحٍ  
وَاغْتَسَلَتْ بِمَاءِ الشُّرُوفِ ..  
وَحَلِمَ التَّرَاقُصِ بَيْنَ الْمَحَابِ الْمَهْجُورِ  
بِاللُّغَةِ الْمُسْتَرْجَعَةِ .  
وَكَانَ وَلُوجًا لِفَصَارٍ وَلُوجًا  
وَصَارَ يَلْمِسُ الْعَامَةَ فِي مَلْحَقَاتِ الشَّلَى  
وَيَلْمِسُ الْمَسَافَةَ فِي حَاجِيزِ الْإِخْتِلَافِ .  
فَيَأْخُذُهُ الْجَدُولُ / الْإِنْسِيَابِ  
وَيَكِي .  
وَكَانَ خُرُوجًا .. لِفَصَارٍ خُرُوجًا  
وَصَارَ يَدَاعِبُ شَمْسِيَةَ الرِّيحِ ..  
يَشْهَدُ أَنَّ الْقِيَّ حَلَبَتْ مَقْلَبَهَا  
وَرَاوَدَتْ الْإِطْلَاقَ إِلَى دِفَةِ الْعَمْرِ  
كَانَتْ هِيَ اللَّمَسَاتِ الْأَخْيَرَةَ



بمادة بيضاء تظهر جليلة ويوضح على السطح الفخارى الذى قد يأخذ اللون الأحمر أو الأحمر .

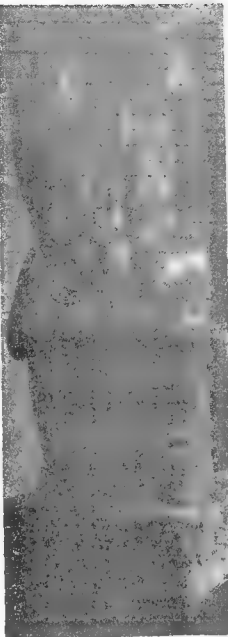
وفى مرحلة ثالثة ، بدأت هذه الخطوط الزخرفية تلين وتزداد مرونة . وبدأ ظهور أشكال مثل الأوراق والغصون النباتية ، وأشكال النجوم السماوية ، وأشكال زخرفية أخرى أكثر تعقيدا تحاكي فضائل السلال المتداخلة .

وهكذا انطلقت يد الفنان وراء انطلاق خياله وقدراته على التفنن والابتكار ، فظهرت الزخارف التى تعتمد على أشكال حية كالإنسان وأنواع أخرى من الحيوان كالتماسيح والوحوش والفيلة والزراف وأفراس الهير والأسماك والكلاب المستخدمة فى عمليات الصيد . كما كثر ظهور القلوب والسفن النيلية والبحرية بشكل ملحوظ ، إلى آخر تلك الأشكال الفنية المسجلة على ما عثر عليه من آثار يرجع تاريخها إلى عصر ما قبل الأسرات [ فى الألف الخامسة قبل الميلاد ] . وأشهرها آثار « حضارة دير تاسا » التى تقع بشرق النيل بمحافظة أسيوط ، و« آثار » حضارة البدارى » التى تقع جنوب دير تاسا وأمام مدينة أبوتيج ، و« آثار » حضارة نقادة الأولى والثانية ، التى تقع بمحافظة قنا ، وهى حضارة كانت أكثر تقدما من حضارة دير تاسا والبدارى ، وتجمع أيضا إلى عصر ما قبل الأسرات [ وهى ما اصطلاح على تسميته بعصر ما قبل التاريخ ] .

### • فنانون العصر العتيق .

وقد اصطلاح علماء الإيجيبتولوجى على تسمية عصر الأسرتين الأولى والثانية باسم « العصر العتيق » أو « العصر البكر » أو « العصر المبكر » ( ٣٠٠٠ - ٢٦٣٥ ق . م ) وذلك تيمنا له من عصر الدولة القديمة الذى يبدأ ببداية الأسرة الثالثة وينتهى بنهاية الأسرة السادسة .

وفى العصر العتيق هذا ، بدأ حكم الأسرات الملكية بعد أن تم توحيد الوجهين القبلى والبحرى ، وأنشئت أول دولة وحكومة مركزية فى تاريخ الإنسان . وفى هذا العصر حدثت نهضة مفاجئة شملت فنون الكتابة والرسم والتصوير والنحت والعمارة ، كما ظهرت حضارة راقية تسم بحسن ودفقة التنظي ، وتتضمن بأعظم قدر من مظاهر الرخاء الذى كان متاحا لآلئها العالم القديم .



ولقد اختلف المؤرخون فى تفسير هذه الطفرة الهائلة التى طفرها الفن المصرى القديم فى العصر العتيق . ولكنهم أجمعوا على أن هذا الفن قد بدأ مكتسب خصائصه وتحصن بقواعده وقوانينه فى ذلك العصر . وبدأت تلك الخصائص والقوانين تسود جميع الانتاجات الفنية من أعمال الرستم والتصوير والتصميم الزخرفى والنحت الفاتر والبارز ونحت التماثيل وفن العمارة الذى أخذ يتقدم بسرعة هائلة حتى بلغ فى بداية عصر الدولة القديمة ، أولى درجات القمة ، متمثلة فى هرم زوسر المدرج بسقارة المجموعة الهرمية العظيمة التى كانت تحيط به . ثم تبعه بعد ذلك على أعلى قمة بلغتها العمارة ، مجسمة فى الهرم الأكبر ، وهو

البناء الشامخ الذى ظل ينطق السحاب وحده على مدى نحو سبعة وأربعين قرنا من الزمان ، وحتى شيدت أول ناطحة سحاب فى أمريكا فى العقد الثانى من القرن العشرين .

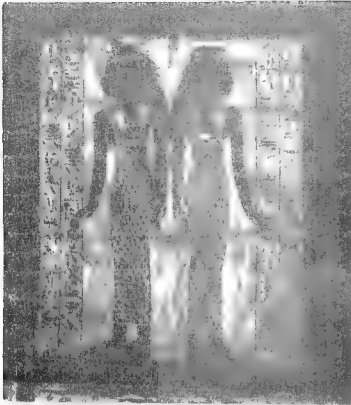
### • الفن المصرى فى الدولة القديمة .

وفى عصر الدولة القديمة [ ٢٦٣٥ - ٢١٥٥ ق . م ] صاغت مصر وعاشت عصرها الذهبى ، فقد بلغت الدولة أعلى مراحل القوة فى شكل حكم مركزي شامل ، كما بلغ الشعب أعلى مرحلة فى الإحساس بالأمن والاستقرار ، والأحاسيس بأن جميع الفئات عبارة عن جزء لا يتجزأ من النظام الذى تتحكم فيه مؤسسة الحكم وعمل رأسها الملك ، الذى يرأس أيضا المؤسسة الدينية التى سيطرت على كل الناحى الدينية والعقائدية والفكرية والثقافية والفنية والأدبية فى جميع أقاليم الدولة .

وكان من الطبعى إذن أن يحتاج النظام إلى تأهيل العديد من الفئات والأفراد الذين يتفنون أوامره ويعتقون أغراضه . ولهذا فقد أطلقت الحرية بأوسع معانيها أمام أصحاب الكفاءات الفنية من رسامين ومصورين ونحاتين للنحت البارز والغائر ونحاتي التماثيل والمهندسين المعماريين . كما تميز المناخ الثقافي لظهور نهضة فلسفية وأدبية لم يشهدها من قبل أى مجتمع من المجتمعات الإنسانية فى العالم القديم كله . .

وفى عصر الدولة القديمة رستت التقاليد لأسلوبية ، وقيمت القوانين والقواعد التى تحكم فى الفن المصرى القديم بجميع اتجاهاته على مدى ثلاثة آلاف سنة وأكثر وقد ارتبطت هذه التقاليد والقوانين والقواعد بفهم « الكون » لدى قداماء المصريين . ولذلك فقد ظلت على ثبات مقدس لا يمكن الخروج عنه . بحال ، لأن أى خروج على هذا « النظام » الذى يحكم الفن ، كان معناه خروجاً على نظام الكون وتدمير .

من هذه القوانين الملزمة مثلا ، تمهيد أجزاء الجسم البشرى التى ترسم أو تصور أو تنقش من زاوية « البروفيل » والأجزاء الأخرى التى تسجل من « الواجهة الأمامية » . وأن تصور المرأة مضمومة أو متجاوزة الساقين تمهيدا من الحفر والحمام والاحتشام ، وهى صفات أصبحت جزءا لا يتجزأ من التعبير العام عن جمال المرأة .



بالإضافة إلى الأبراز المستمر والدائم لحركة بدى المرأة : حين تضع إحدى يديها على صدرها في أنوثة معبرة ، وقوة ومثيرة في الوقت نفسه ، أو تمسك بإحدى يديها ذراع زوجها أو تضعهما على كتفه أو تلفها حول خصره ، دلالة على المجتمع الحضارى المتمسك بالحياة الأسرية المستقيمة القائمة على أساس من قوة العلاقات وجو الطمأنينة والأمان الذى كان يسود الحياة الاجتماعية لتختلف طبقات الناس .

كذلك فقد رسخ القانون الذى ألزم بتصوير الرجل وهو يقدم إحدى ساقه على الساق الأخرى ، تعبيراً عن قدر الرجل الخالد في التزامه بالسعى وراء الرزق بالهمة الواجبة والإقدام الخشيت على أداء عمله وتخصصه في الحياة أياً كان هذا التخصص .

ومن هذه القوانين أيضاً ما ألزم به الفنانون المصريون القدماء من قواعد ملزمة عند قيامهم بالتعبير الفني عن صورة الملك أو الفرعون ، حيث كان لا بد أن يبدو أكبر حجماً من كل الآخرين الموجودين معه في الصورة ، حتى ولو كانت من بينهم الملكة نفسها . ولا بد أيضاً أن تكون صورة الملك [ أو الملكة أو أى شخص رئيسي في أى منظر (مستطيل) صورة ذاتية شخصية ، تتطابق ملاعبها تماماً على ملاعب صاحبها حتى تستطيع الروح أن تتعرف عليها في العالم الآخر . ولا بد كذلك أن تظهر صورة الفرعون على وجه الخصوص وهي خالية تماماً من أية عيوب خلقية أو جنسية ، ويغيب منها التعبير عن الوفاة والرسوخ والاستقرار والطمعة والقوة .

ومن القوانين التى رسخت تماماً في عالم التعبير الفني في عصر الدولة القديمة ، تصوير الأطفال من الذكور والأنث وهم عرايا الأجساد ، ويغيبون أعضائهم « السبابة » على أفراسهم كرمز للتعبير عن حاجة هؤلاء الأطفال إلى من يرعاهم ويعوهم بخدمة أعضائهم . وكذلك الحرس على تصوير الولد يجلبه سمكة من الشعر تتسدل على خذه . ويرجع تصوير الأطفال على تلك الهيئة إلى العصر المتأخر . ولذلك فقد ألزم بها فنانون الدولة القديمة باعتبارها من تقاليد الآباء والأجداد ، والالتزام بالقواعد والقوانين الموروثة عنهم .

ونشير هنا إلى أن كل تلك القوانين التى كانت متحركة في الفن المصرى القديم كله ، كانت نبعاً رافقاً وليشاً جلفراً من

الفكر المصرى الخالص ، وكانت جميعاً عبثاً لكل التجارب التى اجتازت عليها الفنانون المصريون الأوائل في العصر العتيق وعصر ما قبل التاريخ . تلك التجارب التى ابتكرها الفنانون المحليون في كل القرى والمدن والمناطق والأقاليم المصرية شمالاً وجنوباً وشرقاً وغرباً .

وتجلت عبثية هذا العمل في إعادة صياغة كل تلك التجارب السابقة ، مع التجارب والابتكارات الفنية الجديدة التى ظهرت في عصر الدولة القديمة ، في بوتقة واحدة ، وكانت النتيجة سبكة متساكنة صلبة في شكل مجموعة محددة من التقليد والقوانين والقواعد التى لا يمكن مخالفتها أو الاجتزاء على الخروج عليها أو عدم الالتزام بتطبيقها التطبيق الصحيح والسليم . وقد استمر الالتزام بروح هذه القوانين على مدى التاريخ المصرى القديم كله . وهذا في نظرى يمثل عبثية الفن المصرى القديم التى تميز بها عن فنون العالم أجمع من قديم الزمان وحتى الآن .

## ● حرية الفنانين وإبداعاتهم الخلاقة .

ولكن بالرغم من هذه القيود الصارمة التى كانت تتخصص الفنانين المصريين - في عصر الدولة القديمة - عند قيامهم بوضع

وتحديد الخطوط الأساسية لأعمالهم الفنية ، فقد أطلقت الحرية التامة لجميع الفنانين في كيفية التعبير الموضوعي عما يطلب منهم تنقيله بأوامر من الدولة أو المبدع ، وهما في مكنتهم أو قدراتهم على التخيل والتصوير . ولهذا السبب امتلأت بعض الآثار التى يرجع تاريخها إلى عصر الدولة القديمة من مقابر ومصاطب ومعابد بمنابر تعبيرية مبهرة تتميز بالواقعية الشديدة في تمثيل كافة مظاهر ووقائع الحياة اليومية من زراعة وصناعة ووحى ، وصيد في الفيضان والبرارى الصحراوية وفي أحراش النيل والدلتا . كما تنوع التعبير عن منابر الوقائع والأحداث العسكرية ومنابر للرسم والطقوس الدينية والاحتفالات الشعبية من هسو منظم واستمتاع بفسون الرقص والغناء والموسيقى .

وبالإضافة إلى هذا القدر الكبير من الحرية التامة التى كانت متاحة لجميع الفنانين في كيفية التعبير الموضوعي ، أتاحت لهم حرية أكبر في التعبير عن الملامح العامة للناس العاديين الذين كانوا يظهرون بمنابر التصوير أو تحت النحت الخاثر البارز ، أو الذين كانت تحت لهم التماثيل الخشبية أو الحجرية في عصر الدولة القديمة . فعلى العكس تماماً من التزام الفنانين بالتعبير عن صورة الملك في تكوين نموذجى مثال مبراً ويجرد من كافة العيوب الجسمانية أو



الخلقية ، تحور الفنانون من كل قيد عند التعبير عن صور هؤلاء الناس المعادين ، فصوروهم بكل صفاتهم الخلقية حتى وإن كانت تبلى في الواقع في شكل عيوب جسمانية مثل : إحدواب الظهر أو تضخم الرأس أو ترهل البطن أو بروز عظام الصدر أو قصر القامة أو أي عوارف ملاحظ الوجه .

ولم يتبدد الفنانون أيضاً بالقواعد التي كانت تحكم التعبير عن صورة الملك أو الملكة أو الأمراء والرؤساء في وضع الوقوف أو وضع الجلوس . وانطلقوا بمبرون عن الناس المعادين من أبناء الشعب من زواج وصناع وحرفيين وروعة وتباع وخدم ، يخطوون كاملة الحرية ، تبصر من مهارات وقدرات الفنانين في تصوير « حركة » هؤلاء الناس أثناء أدائهم لأعمالهم وتخصصاتهم المختلفة ، بل وإثناء جلوساتهم الترفيهية أو جلوس بعضهم وهم يضحون ساقاً على ساق .

كذلك فقد كان الفنانون أحراراً في التعبير عن رسوم وقياسات الحيوانات والطيور والأسماك بكافة أشكالها . ولم يتقيدوا في هذا المجال إلا بإبراز الملامح والخصائص الذاتية لكل كائن من تلك المخلوقات .

وفي أواخر عصر الأسرة السادسة ، مالت شمس الدولة القديمة إلى التلبس ، وتقسمت الدولة إلى أقاليم وإقطاعيات ، وسقطت هبة الحكم ، وعمت القوضى والاضطراب في حياة الناس كلهم بمختلف طبقاتهم ومكاناتهم الاجتماعية . وظل الحال على هذا المنوال الغريب فترة طويلة ،

حتى استطاع ملوك الأسرة الحادية عشرة إعادة « الوحدة » إلى المصريين جميعاً ، وسدأوا « عصر الدولة الوسطى » [ ٢١٣٤ - ١٦٥٠ ق م ] وهو عصر حقق الرخاء والرفاهية للدولة وشعبها ، وأقام العدل على أساس متين من المنطق والحكمة والمثل العليا والأخلاق الفاضلة .

وفي عصر الدولة الوسطى ، حافظ الفن المصري على الأنماط والقوانين والتقاليد الموروثة عن الدولة القديمة ، ولكن بعد أن أدخل فيها نبضاً جديداً ، هو في حقيقة الأمر يمثل التطور في قدرة الفنانين على التجديد والإبتكار بعد إطلاق مهاراتهم الفنية وما اكتسبوه من خبرات الأسلاف .

لقد أصبحت الخطوط الأساسية العامة لمختلف الأعمال الفنية على قدر كبير من المرونة والحياة . وازدادت قدرات الفنانين على استثمار مواهبهم الراقية الخصبة في التعبير عن صور ومناظر أكثر لطفاً ورسالة ، وعن تكوينات زخرفية مبتكرة وراقية وتمتع من إحساس مرهف بجماليات الزخرفة .

وعلى جدران الصليد من مقابر بني حسن - وهي من الشواهد القاطعة على

رقى مستوى الفن المصري القديم في عصر الدولة الوسطى - سجل الفنانون مناظر الحياة اليومية وصيد الحيوانات البرية في الصحاري والأحراش وصيد الطيور بالسيك وبكافة الوسائل الأخرى ، ومناظر الخرافات الخاصة والاحتفالات الشعبية ، ومناظر التمرينات والتدريبات الرياضية . وهذه المناظر في حد ذاتها سمة يتميز بها فن

التصوير في عصر الدولة الوسطى ، وعلى وجه الخصوص تصوير كافة الحركات التي يقوم بها لاعبو ولأعيان الكرة ، وتسجيل كافة القواعد التي كانت تحكم الألعاب الرياضية تسجيلاً علمياً وثقافياً في الوقت نفسه . وعلى سبيل المثال تلك الصور الراقية لتسجيل نحو أربعة آلاف حركة من حركات رياضة المصارعة .

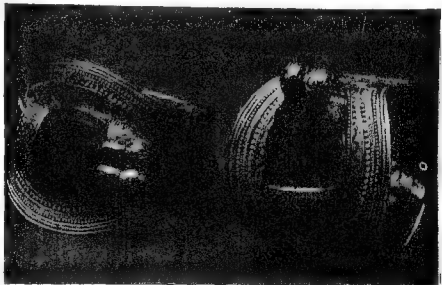
وحرص فنانون الدولة الوسطى أيضاً على تصوير وتسجيل كافة التدريبات العسكرية المبينة على أسس علمية للتدريب الحربي على عمليات الهجوم والدفاع ، سواء في الاشتباك المباشر مع العدو وجهاً لوجه ، أو لبياح سبل الهجوم والدفاع بالنسبة للأبراج والقلاع والتحصينات العسكرية .

## ● النحت المتطور في جسم المرأة .

وقد بلغ « فن النحت » في عصر الدولة الوسطى مرحلة عالية من النضج والحس الفني الرفيع . بل لقد ظهرت مدرستان فنيان تختلفان عن بعضهما تماماً في فلسفة النحت وأسلوبه ورؤيته الفنية .

المدرسة الأولى كانت تتمركز جنوباً في « طيبة » . ومن سماتها الحصر على التعبير الواقعية مباشرة مع إبراز كل ملامح القوة والخشونة والصرامة . أما المدرسة الثانية فكانت المدرسة المثالية السائدة في « منف » عاصمة الدولة القديمة . وكانت تتميز برفقة التعبير النابع من الإحساس بعراقة الثقافة وشدة الثقة بالنفس ، والإحساس بهدوء وأمان الحياة ونخصبها وروحانها ، وتلمس منابع الجمال .

ومن أروع أعمال النحت التي خلفها لنا فنانون عصر الدولة الوسطى ، تلك التماثيل الفذة التي تمثل جسم المرأة المصرية ، سواء أكانت من الأصيرات أم من الخدم والوصيفات ومسيكات الأسر وحاملات الفرائين ، فقد حرص النحاتون على إبراز الجسم الأنثوي في أبهى مكوناته وأجزائه وعناصره ، طبقاً للمعايير والمقاييس المثالية لجمال المرأة التي كانت سائدة في ذلك العصر ، فالوجه جميل هادي ، يعبر عن ذكاء فطري أخاذ ، والصدر ممتلئ بشهين نافرين ، والخصر نحيل مثير يعلو استدارة البطن من الأمام واستدارة الردين مع إبراز ليونة الفخذين واستقامة الساقين من الخلف . مع الحرص على إتمام كل توضيح



سوار صومس الناني



جهايات مفلتان الجسم الأنثوي سواء في حائتي الوقوف والجُلوس . وأجل الأمثلة على ذلك ، التمثال المثير الرائع لـ [إيزوت نيب إس] [ ومعنى اسمها : محبوبة سيدنا ] الذي يرجع تاريخه إلى عصر الأسرة الثانية عشرة ، والمعرض حالياً بمتحف ليدن ، فهو نموذج ذك فريد لدراسة فنية للمغاييس الجمالية لجسم المرأة .

وفي عصر الدولة الوسطى أيضاً ، انتشر فن نحت وتشكيل التماثيل الصغيرة التي كانت تصنع من الخشب أو الجص أو من مواد أخرى قليلة التكاليف ، كما انتشر فن صنع تماثيل صغيرة للبيوت والصوامع والأفران والمعايير ومصانع النسيج وقوارب الصيد والسفن النيلية والبحيرة من ذوات المجاديف وذوات الأشعة وسفن التزهة ، وتماثيل لطواير الجنود ونظمهم العسكرية ، بل وشملت بعض هذه التماثيل الصغيرة تمجيداً لموقف حيائي لأحد كبار القوم وهو جالس أمام داره ليستعرض مواهبه ومحاصيل زراعته .

## ● العصر الذهبي للفن المصري .

وبعد أن قام وأحس بطرد الهكسوس الذين احتلوا مصر بعد سقوط الدولة الوسطى ، وأسس الأسرة الثامنة عشرة ، بدأ بالتالي عصر مجيد في تاريخ مصر ، يعرف « بعصر السلالة الحشيشية » أو « عصر الامبراطورية » . [ ١٥٥٤ - ١٠٨٠ ق م ] وقد يكون من الصعب أن نتكلم عن تاريخ وجهاليات الفن للمصري القديم في هذا العصر ، دون أن نميز بين الأقسام الثلاثة التي ينقسم إليها تاريخ هذا الفن بوضوح تام .

ويشمل القسم الأول عصر الأسرة الثامنة عشرة حتى عهد أخناتون ، ويشمل القسم الثاني الفترة التي قاد فيها أخناتون ثورته في الفن والدين ، وهي الفترة المعروفة « بعصر المعارضة » . أما القسم الثالث والأخير فيشمل عصر آمينhotep الثامنة عشرة والعشرين ، وهو ما اصطلاح على تسميته « بعصر الرعاعسة » [ ١٣٥٥ - ١٠٨٠ ق م ] .

ويمكن القول بصفة عامة أن في بداية عصر الأسرة الثامنة عشرة ، ظهر بوضوح الميل إلى التمسك بتقاليد الفن الكلاسيكي التي سارت في عصر السلالة القديمة

وازهزت في عصر الدولة الوسطى . ثم ظهر بعد ذلك حرص الفنانين على التحديد والتطوير ، فاضافوا موضوعات جديدة إلى مناظر الموضوعات التقليدية ، كما أضفوا جديداً وحساً مبتكراً إلى تلك المناظر ، كما ازداد اهتمامهم بتحقيق التوازن في التكوين الفني للعمل والميل إلى استخدام الألوان بطريقة مكثفة ، وإبراز أنيقة الخطوط الأساسية والاهتمام الشديد بتفاصيل الصورة .

ولهذا فليس من قبيل المبالغة ما قيل عن أن عصر الدولة الحديثة [ بأقسامه الثلاثة ] هو العصر الذهبي لفن التصوير المصري القديم . فقد ظهرت مدرسة فنية جديدة متطورة ، شجعت الفنانين على الاهتمام الشديد بعنصر « الحركة » في أعمالهم ، وشجعهم على حرية التخيل والإبتكار في تكوين وتصميم عناصر المنظر ومكوناته ، وعلى استخدام « التظليل » لزيادة التأثير في تمجيد عناصر الصورة [ برغم أن التظليل أمر نادر في تاريخ وجهاليات فن التصوير المصري القديم ] . كما قام الفنانون « بتتويج الألوان » وجعلها تلعب دوراً أكثر فعالية في التكوين العام للمنظر ، لدرجة استخدام الألوان الخفيفة التي تصل أحياناً إلى الشفافية .

ولا شك في أن هذه التطورات الحرفية التي ظهرت في عملية الخلق الفني أثناء ذلك العصر ، تعبر عن الصور والمناظر الواقعية للحياة الباذخة الثراء والرفاعية التي ساخت إيساميل . خصوصاً مناظر السلاكم والأحفاالات الخاصة بكل ما كانت تحفل به من طعام وشراب وعطور ، ووقص وقناة وموسيقى ، ونساء يرتدين أنفخر الثياب الرقيقة الشفافة ذات الكرات .

ولعل أبرز ما يميز فن التصوير في ذلك العصر ، هو تصوير الحيوانات والأسماك والطيور كما لو كانت تنبض بالحياة . والإكثار من تصوير مناظر الصلوات والتعمدات الدينية والرسوم الجنائزية التي كانت تؤدي للمتوفى قبل دفنه وأثناء تشييمه إلى العالم الآخر ، مع التركيز على منظر الناحات النجابات التي كان أكثر هذه المناظر تكراراً .

ونظراً لأن غالبية ملوك الأسرة الثامنة عشرة قد مارسوا عمليات الفتح العسكري ، وسدوا النشوء المصري إلى العراق شمالاً والجنبدل الرابع جنوباً ،

وأكثروا من عمليات تحييش الجيوش وأعداده للمعارك الحربية الطاحنة التي دارت رحاها مع الملك والدول والإمارات الأجنبية [ وهي نفس السياسة العليا التي انتهجها بعدهم فراعنة الفترة الأولى من عصر الرعاعسة ] لذلك فقد تكثر ظهور مناظر المعارك الحربية بكافة تفاصيلها ، كما تكثر ظهور مناظر الأسرى الأجانب والوفود الأجنبية التي كانت تحضر إلى مصر لتقديم الهدايا والجزية للفرعون الجالس على عرشه . وقد حرص الفنانون على تصوير هؤلاء الأجانب بملامح وسمات أجناسهم المختلفة من أفريقيين وآسيويين وسكان جزر البحر المتوسط ، وبمختلف أشكال الأزياء القومية التي كانوا يرتدونها ، والتي كانت تختلف تماماً بين شعب وآخر .

## ● قرية الفنانين والحرفيين

ومنذ بداية عصر الدولة الحديثة ، اتخذ الفراعنة قسورهم في أعماق الصخر بواد منعزل بين الضلال الغربية للتلل أمام « طيبة » عاصمة ملكهم . وفي منطقة مجاورة لوداي الملوك هذا ، أنشأوا قرية خاصة للفنانين والحرفيين وكافة العاملين على اختلاف تخصصاتهم ممن كانوا يعملون في حفر القبور الملكية في بطن الصخر ، وتزينها بتلك النقوش المبهرة التي تشهد على مدى رقي الفن المصري في ذلك العصر . وتعرف هذه المنطقة الآن باسم « دير المدينة » .

وفي مقابر هؤلاء العمال والفنانين ، وكذا في مقابر العديد من النبلاء وكبار رجال الدولة ، نرى العديد من المناظر والرسوم التي لا تبدو عليها لأول وهلة الدقة المتناهية التي كانت تتبع في المناظر للمائلة في مقابر الفراعنة . ولكن عند التعمق والنظرة المتأنية ، نحس على الفور بأننا أمام نوع آخر من إبداع الفنانين المصريين ، تتجلى فيه مواهبهم الفذة وقدرتهم الفائقة على الاستلham والتنفيذ .

## ● ثورة أخناتون وأثرها في الفن المصري

١٣٦٥ - ١٣٤٧ ق م .

وعندما تولى المنتحب الرابع عشر مصر ، وهو من ملوك الأسرة الثامنة عشرة النظام [ وسمى نفسه أخناتون ] فيما بعد ] أصبح من الواضح تماماً ظهور نزعة « رومانتيكية » متمردة تهدف إلى إحداث



انقلاب في التقاليد القديمة في الدين والفكر والفن .

وهكذا ظهرت مدرسة فنية جديدة تبنى مفهوم الصديق العميق ، وتدعو إلى تصوير الواقع كما هو ، والتعبير عن مظاهر الطبيعة وأحوالها ببساطة لا تخلو من عبقرية الرؤية وعبقرية التنفيذ .

وقد دمعت قصداً معظم الآثار الفنية التي ترجع إلى العصر الأختاتوني ، إلا أن الآثار القليلة التي عثر عليها ، تحمل لنا بوضوح ، الأصول والقواعد التي قام عليها ذلك الفن الجديد ، سواء في اللوحات الحائطية التي تزينت بها بعض المقابر ، أو الأرضيات وجدران بقايا بعض القصور والبيوت التي شيدت بمدينة «أخت أتون» [ تل العمارة الآن على الضفة الشرقية للنيل بمحافظه المنيا ] .

وتبين لنا تلك الأعمال الرائعة ، صدى الثورة الجديدة التي شملت الفن والدين والحياة كلها . وكيفية قيام الفنانين بتنفيذ الاتجاهات الفلسفية المتبعة التي حكمت التعبير عن «الحركة» والتي كانت تتيح للفنانين أن يعبروا عن مفهومهم الجديد للحياة ، وأن يصوروا مظاهر الطبيعة وكائناتها في ضوء الحرية والرؤية الفنية الجديدة المستلهمة من أفكار الثورة .

لقد أعاد فنانو أختاتون النظر في كيفية التعبير عن «الإنسان» وظهرت فلسفة جديدة في الخط الأساسي للعمل الفني ، وفي تكوين الصورة وتركيبها . كما ظهر تغير شامل في رؤية الفنان للموضوعات التي يستوحىها . ولم تعد هناك تلك القواعد والقوانين الصارمة والمحظورات التي كانت تحيط بعملية «تصوير الملك» مثلاً ، فقد ظهر أختاتون وكان الفنان كان يتبعه داخل حجرات قصره ، يسلم وحتى إلى داخل غدعه ، ليصوره على سجيته وهو يعيش حياته اليومية بمجموع تفاصيلها البشرية .

وهذا الانطلاق في حرية التعبير عن صورة القصر ، مثله انطلاقاً آخر في حرية التعبير الفني عن بقية الناس العاديين من هم أدنى من الملك رفعة ومنزلة إلى أقل الناس شأنًا . وانطلاق ثالث في حرية التعبير عن مظاهر الطبيعة الحية من نباتات وحيوانات وطيور ، تخرج كلها بالحركة والألوان المبهجة ، وتتمص صوبها بالرونة والبساطة في الخط الأساسي وفي التكوين العام .

وذلك بالنسبة إلى استخدام الخطوط اللينة المنحنية كخطوط أساسية .

ويخرج علينا «هوسر دي لأكروا» وريتشارد تانسي في كتابها الصادر تحت عنوان ART THROUGH THE AGES برأي غريب مؤداه احتمال حدوث هذا التطور الفاسح في الفن الأختاتوني بسبب وجود بعض الفنانين من جزيرة كريت كانوا قد لجأوا إلى مصر أو كانوا يعيشون فيها خلال عهد أختاتون . وذلك تأسيساً على أن استخدام الخطوط اللينة للمنحنية كان شائعاً في الأعمال الفنية في جزيرة كريت . وهذا في رأي قول غريب واطمح الإجحاف والافتتاح وفساد الإنسان ، ويغفل تماماً وضوح الطابع «المصري» الخالص الذي يشع من كاتلة الأعمال الفنية التي يرجع تاريخها إلى «عصر العمارة» .



## ● الفن المصري في عصر الرعامسة .

وباتتهاء عهد أختاتون أفل نجم الثورة العائرة التي سادت الدين والفن . وبدأت فلول فلسفة مبادئ تلك الثورة تتوارى وتلاشي أمام هجمة رجعية مضادة ، عملت جشياً على عودة الفن المصري إلى قواعده الكلاسيكية التقليدية المثالية . ولكن البروة التي بلغها الفن المصري في الفترة الأولى من عصر الدولة الحديثة [ الأسرة الثامنة عشرة ] بدأت تميل ببطء إلى الانحدار ، سواء من حيث الخطوط الأساسية وفلسفة التكوين الفني ، أو في حرية الفنانين في التعبير عن الموضوعات على اختلاف أنواعها .

وقد أطلق اسم «عصر الرعامسة» على عصر الأسرتين التاسعة عشرة والعشرين . وبالرغم من هذا السمي الواحد الذي شمل هاتين الأسرتين ، إلا أن ثمة طابعاً عاماً كان يميز حال الفن في كل أسرة منهما .

في عصر الأسرة التاسعة عشرة [ ومن ملوكها المعظم سبتي الأول ورعمسيس الثالث ] تمسك في التصوير بمبادئه الكلاسيكية ، وسادت فيه منظر الخريف والمعارك الخريفية ومنابر الصيد والغنم التي يتجمل فيها العنف والحركات الصعبة التي تعبر عن القوة .

وقد شاعت في هذا العصر ظاهرة تسجيل مناظر الحياة اليومية بأوقعية دقيقة ،

أما فن النحت [ الفسائير والباراز والمجسم ] فقد نزع في عهد أختاتون إلى منحنى جديد غير مسبق في الفن المصري القديم كله . وأصبح له طابع مميز من جميع أعمال النحت التي يرجع تاريخها إلى العهد والعصور السابقة على عهد أختاتون أو اللاحقة له . وتشهد على ذلك — من أعمال النحت للمجسم — تلك التماثيل الرائعة لأختاتون ونفرتي والمملكة ق . ومن حسن الحظ أننا عرفنا أسماء ثلاثة من الفنانين الذين كان لهم فضل الابتكار والتجديد وإعلاء فن النحت في عهد أختاتون . وهم : «بكت» و«أون» و«نخوتيس» .

وهذا الفنان الأخير هو الذي صمم تماثيل نفرتي الشهيرة ، ومنها تمثالها البديع المحفوظ بمتحف برلين ، والذي يهرله العالم أجمع كأعظم تحفة فنية للتعبير عن جمال وجلال وسمو التقاطع في وجه امرأة عظيمة كانت ملكة مثقفة جلست مع زوجها على عرش مصر في القرن الرابع عشر قبل الميلاد . وكذا تمثالها البليغ الذي يحسم مفاتن جسدها وبيل أعطافها والمحفوظ حالياً بمتحف اللوفر بباريس .

ويرى الكثيرون من مؤرخي الفنون ، أن الإزدهار الأول للفن الأختاتوني قد بدأت في الظهور خلال عصر أبيه «أمنحتب الثالث» أو ربما في عصر يسبقه قليلاً ،

## ● المراجع الأساسية للدراسة :

### 1- ARCHAIC EGYPT

BY: W. B. EMERY.

### 2- EGYPT OF THE PHARAOHS. (AN INTRODUCTION)

BY: SIR ALAN GARDINER.

### 3- A DICTIONARY OF EGYPTIAN CIVILIZATION.

BY: GEORGES POSENER,

SERGE SAUNERON, J.

YOYOTTE.

### 4- SUNRISE OF POWER.

BY: JOYCE MILTON.

### 5- ART THROUGH THE AGES.

BY: HORST DE LA CROIX,

RICHARD TANSEY.

٦ - العين تسمع والأذن ترى - تاريخ الفن . الجزء الأول . تأليف : الدكتور ثروت عكاشة . دار المعارف ط ١٩٧١ .

٧ - فن الرسم عند قدماء المصريين . تأليف : وليم بك وجون روس . ترجمة : غنار السوفى . مراجعة : الدكتور أحمد قدرى . مشروع المائة كتاب . هيئة الآثار المصرية . ط ١٩٨٧ .

٨ - تاريخ الحضارة المصرية - العصر الفرعونى [ فصل الفن المصرى القديم ] للدكتور عبد العزيز صالح - مكتبة النهضة المصرية .

٩ - الحضارة المصرية . تأليف : جون ويسون . ترجمة : الدكتور أحمد لطفى - مكتبة النهضة المصرية . ط ١٩٥٥ .

## انظر صور الموضوع

### الصفحات

من ١١٣ إلى ١١٦

والحضارة المصرية . فيعد انتهاء عصر الرعاسة ، تحولت مصر على أبهى الكهنة إلى دولة دينية « ثيوقراطية » [ الأسرة الحادية والعشرين ] وقد انحط فيها قدر الفن المصرى كما انحط شأن الدولة نفسها حتى استولى « الليبيون » على العرش وأسسا الاسرتين الثانية والعشرين والثالثة والعشرين ، ثم وقعت مصر تحت سيطرة النوبيين الذين أسسوا الأسرة الخامسة والعشرين . والجدير بالذكر أن الفن المصرى القديم ظل متدفعا بالقصور الذى بكل قواعده وأسمه وخصائصه طوال الفرون التى حكمت فيها تلك الأسرات الأجنبية الثلاث التى تناوبت حكم مصر واحة بعد الأخرى .

وفى عصر الأسرة السادسة والعشرين ، وهو ما اصطلح على تسميته « بالعصر الصاوى » حدثت نهضة أو صحوه قومية استمرت أكثر قليلا من قرن وربع قرن . حاولت مصر خلالها وبكل جهدها أن تستعيد أعجابهها القديمة فى الفن والحضارة ، فانتعشت فى تقليد - متقن أحيانا وركيك فى غالب الأحيان - لجميع الأعمال والانتاجات الفنية المصرية التى ترجع أصولها إلى عصور الدول التاريخية الثلاث ، القديمة والوسطى والحديثة .

وفى الربع الأخير من القرن السادس قبل الميلاد ، سقطت مصر تحت حكم الفرس اللفظ ، الذى دمر وحطم آلاف مؤلفة من الأعمال الفنية والمنشآت المعمارية التى توارثها المصريون غير الألفى سنة السابقة على انقراض الفرس على الدولة المصرية والشعب المصرى .

وفى عام ٣٣٢ ق . م ، وقعت مصر تحت سيطرة الاسكندر الأكبر الذى أعفها حكم البطالة فارويمان فاليزنطين فالعرب الذين بدأ حكمهم عام ٦٤٠ ميلادية .

ويمكن القول بأن فى جميع تلك الحقبات والعصور التاريخية التى توالت على مصر ، بُيُوت فى التربة المصرية بلوفرون جديدة وحضارات جديدة . ومع ذلك فقد انطمت جميع هذه الفنون والحضارات بطابع مصرى خالص لا يمكن إخطؤه أو إنكاره . وحسبنا ما فى مصر من آثار للفنون الإسلامية والرومانية والبيزنطية والقبطية والإسلامية ، ففى كلها شواهد على مدى تأثير هذه الفنون جميعها بالطابع المصرى الخالص ، وبالروح المصرية الخالدة

كما شاعت أيضا المناظر الدينية المعبرة عن الحياتين الدنيوية والأخروية ، الأمر الذى حد من حرية الفنانين فى الإبلاغ ، فأصبحت ينتجون أعمالا متماثلة متكررة ، تفيدها قواعد وقوانين صارمة . هذا بالرغم من وضوح محافظة هذا الفن على تلوين الفرش باللوان زاهية رائعة ، وعلى جمال ورشاقة تكوين الجسم البشرى . حتى بالنسبة إلى صور المناظر الدينية والجنائزية المتكررة ، فقد صممت ونفذت بدقة وجمال ورقة ، وتلعب التوزيعات اللونية فيها دورا مهما .

أما فن النحت المجسم ، فقد بلغ فيه الزرع والبل إلى الضخامة مبلغا لم يصله من قبل أو من بعد هذه الأسرة ، خصوصا فى عهد رمسيس الثانى صاحب التماثيل الكبرى ومشيد المعابد الضخمة فى شمال البلاد وجنوبها ، وأشهرها قاطبة سيد المعابد « أبو سمبل » .

ومن استظهار وتحليل الأعمال الفنية التى أنتجت فى الفترة الثانية والأخيرة من « عصر الرعاسة » [ الأسرة العشرين ] يمكن القول بأن انحط البناى لروعة الفن المصرى القديم قد بدأ يميل بشدة نحو الانحدار . وأصبح الفنانون يميلون إلى الانفلات من قيود الاتقان ، فأبرزوا فى الخطوط الأساسية ، وأصبحت المناظر غاية فى الجمود ، بعد أن فقد الفنانون قدرتهم على المرونة وحرية التعبير ، وأصبحوا يكررون مناظرهم الجنائزية التقليدية بطريقة متكلفة تبعث على الملل .

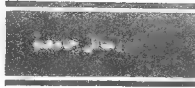
## ● شيخوخة استمرت ألف

### عام .

وهكذا بلغ الفن المصرى القديم مرحلة الشيخوخة ، وطرق أبواب الحريف بعد ازدهار استمر أكثر من ألفى عام .

ولكن كما يثير الدهشة حقاً ، أن هذا الحريف الذى شمل الفن المصرى بل وشمل الحضارة المصرية كلها ، استمر أكثر من ألفى عام متصلة أخرى ، إلى أن أفلت شمس عملاً ، وتحولت مصر من بعده إلى آفاق أخرى من فنون جديدة ، وتأثرت الحضارة المصرية بحضارات جديدة أخرى وفندت إليها من خارج حدودها .

ويمكن تلخيص مرحلة الحريف هذه فى كلمات قليلة ، فنشير إلى الأحداث التاريخية التى انصرفت تأثيرها إلى الفن المصرى



## جمال نجيب التلاوي

للإبداعات القصصية والرواية ، ولهذا لم تكن دراسته الأكاديمية مفصلة عن الواقع الثقافي ولكن ملتزمة معه ومتفاعلة به .

ورغم أن مراد عبد الرحمن قد اختار لقبه عنوان ( الظواهر الفنية في القصة القصيرة للماصرة في مصر ، ١٩٦٧ - ١٩٨٤ ) إلا أن دراسته التطبيقية قد جعلت جل اهتمامها على تسميته بجبل السنين حيث يبرر الباحث هذا الاختيار بأن القصة منذ السنين تعيش مرحلة من أزهي مراحل نضجها الفني ، حيث كان للتحويلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية - بعد نسكة السابع والستين - أثرها عليه الحياة الأدبية بوجه عام ، حتى وجدّ جبل بأكمله يطلق على نفسو جبل السنين ، وفي هذا إشارة واضحة إلى مأساة السابع والستين .

... حيث أخذ هذا الجبل على عاتقه التعبير عن مرارة الشباب وضياحوه في الحاضر ، وأحلامه للمستقبل وإصراره على تغيير الواقع الإليم وتجاوز التجربة المريرة وكانت القصة القصيرة الوعاة الذي احتوى تجربتهم . لذلك كانت النكسة هي نقطة البداية التي انطلق منها الباحث لدراسة هذه المرحلة ، فكان موضوع هذه الدراسة هو « الظواهر الفنية في القصة القصيرة

لا يزال الجهد النقدي - العربي - متخلفاً عن متابعة الكم الإبداعي المتزايد خاصة في السنوات الأخيرة ، ورغم أني لا أحب استخدام كلمة أزمة إلا أن النقد العربي بشقيه النظري والتطبيقي في أزمة ولأسباب كثيرة قد يكون عدم وجود مساحة كافية للنشر لها دور ، وقد يكون انشغال النقاد - والأكاديميون بخاصة - بجوانب أخرى تتعلق بالأمور الحياتية اليومية ، والسبب الأهم هو غياب النظرية العربية النقدية ، أو بمعنى أشمل غياب نظرية أدب عربية .

ومع هذا فإن الأمل لا يزال معقوداً على الدراسات الأكاديمية الجامعية الجادة التي تحاول حل فترات متاعلة أن تقوم بدور التاميم والنظر أيضاً . ومن الدراسات النقدية الجادة التي أُنجزت مؤخراً ، تلك التي - تعرض لها اليوم - والتي حصل بها الباحث مراد عبد الرحمن ميروك على درجة الماجستير بامتياز من كلية أداب المنيا ، وكان قد أشرف عليها ا . د . عبد الحميد ابراهيم ، واشترك في مناقشتها الدكتور يوسف نوفل ، والدكتور أحمد سيد . ومراد عبد الرحمن اسم ليس جليداً على مجال النقد ، فقد نشر في العاميين الآخرين عدداً من الدراسات النقدية الجادة المتابعة

المعاصرة في مصر<sup>١</sup> منذ سنة سبع وستين وتسعمائة وألف وحتى عام وثلاثين وتسعمائة وألف .

ويرى الباحث مراد عبد الرحمن أن الشكل الجديد للقصة القصيرة ارتبط بالتحول الذي طرأ على المجتمع عقب الأزمة . وليس أول على ذلك من ظهور « جماعة جاليري » ، وانعكاس هذه الأزمة على وجدان الكثير من الكتاب ، فدخلت القصة القصيرة مرحلة جديدة . بداية من ثورة الكتاب على الأشكال التقليدية ، وظهرت في قصصهم ظواهر فنية تحمل نبض هذا الواقع التاريخي ،

أما الوقوف عند عام أربعة وثلاثين ليرجع إلى أن الباحث أراد أن يوسع دائرة المرحلة ، يستطيع تتبع الظاهرة في مراحل تطورها . ولعل استمرار هذه الظواهر وعدم توقفها عند مرحلة تاريخية معينة هو ما جعل الباحث يلقب بها حتى وقتنا الحالي .

وإن هنا جاء اهتمام الباحث بالظواهر الفنية من حيث ارتباطها بالبنية الاجتماعية في المجتمع والتي الخرجية والشمولية في القصة القصيرة خاصة عند كتاب هذه المرحلة . فجماعت هذه الدراسة مكونة من مقدمة وستة فصول وخاتمة ، ثم بيلوجرافيا للقصص والمجموعات من خلال المجالات التخصصية ودور النشر المصرية والعربية ثم بيلوجرافيا للمقالات والمؤلفات في المرحلة المعنية .

## محاولات التجديد :

وجاء الفصل الأول من محاولات التجديد فيها قبل ١٩٦٧ . وتتناول فيه الباحث محاولات التجديد . وارتباط هذه المحاولات بالتغيرات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع . فظهرت هذه المحاولات عند يوسف الشاروني وإدوار الخراط منذ الأربعينيات ، ثم ظهرت محاولات التجديد أيضا عند كتاب الستينيات ، حيث تأثر البعض منهم بالقصة الواقعية فجاءت بداياتهم تحمل ملامح القصة الواقعية مع محاولات التجديد مثليا وجذبا في قصص زهير الشايب ، ومجيد طوبيا ، ومحمود العرب ، وهناء طاهر ، ومحمد البساطي ، وهناء الشراقي . ثم تخلصوا من الأشكال التقليدية وظهرت الملامح المستحدثة في قصصهم بعدئذ النكسة .

عماد العرب



عبد الباقى



د. يوسف إدريس



أما البعض الآخر فكانت بداياتهم القصصية من حيث انتهت إليه القصة الواقعية ، أي تجاوزوا الشكل الواقعي منذ البداية ، مثل قصص إبراهيم أعلان أحمد الشيخ ، محمد إبراهيم ميروك ، فاروق خورشيد ، مجيد عطية إبراهيم أي ظهرت

اللامع المستحدثة في قصصهم سواء قبل النكسة أو بعدها .

ثم جاء الفصل الثاني عن « ظاهرة التفتيت » وهي أولى الظواهر الفنية التي ارتبطت بالبنية الخرجية والشمولية في القصة فظهر التفتيت على مستوى الحدث واللغة ، أي عدت الوحدة في القصة هي الكلمة في الأسلوب وما توحى به البنية الخرجية من دلالة توحى به البنية الشمولية ، وتعدت الحدث في البناء الكلي للقصة ، وأصبح الأدباء يميلون إلى تجزئ الشكل وكان ذلك نتيجة لعاملين .

الأول التحولات الاجتماعية بعد هزيمة السابع والستين ، حيث أصبحت الحقائق غير مألوفة بل تبدو وتشكل في غير المألوف ومنها كان المنطلق للخروج عن المألوف الشكل القصصي .

والثاني : التقدم في مجالات العلوم التي أصبحت تقبل إلى التخصص والتحليل والتفتيت بما يتلاءم مع روح العصر وانعكس ذلك على بناء القصة فلم تصبح بداية ونهاية وعقدة وحل بل أصبحت مجموعة من الشيء المترسبة والمتسلسلة تسلسلا منطقيا لكن تربط بينها وحدة الشعور أو الترابطات النفسية وبدلت هذه الظواهر عند كثير من كتاب الستينيات منهم محمد إبراهيم ميروك ، أحمد الشيخ ، ومجيد عطية إبراهيم ، وإبراهيم عبد المجيد ، ومجيد طوبيا .

وامتد التفتيت إلى مفردات الأسلوب فنجم عن ذلك تفتيت اللغة أي توسيع دلالاتها ومعانيها وانتقالها من الحيز الضيق المحدود ، إلى عالم أوسع أفقا وأشمل دلالة خلال استخدامهم اللغة الصامتة والمفارقة في لغة القصص واللغة الشعرية ، وظهرت اللغة اللا منطقية عند محمد إبراهيم ميروك ، والمفارقة في لغة القصص عند إدوار الخراط ومجيد الطاهر عبد الله ومحمد حافظ رجب ، واللغة الشعرية عند محمود عوض عبد العال ومحمد المخزنجي .

## الصورة الفنية :

ثم جاء الفصل الثالث عن الصورة الفنية التي اقترنت في مفهومها من الأجناس الأدبية الأخرى فأصبحت الصورة الفنية في القصة القصصية تعتمد على التشخيص والتجسيد وتراسل مدرجات الحواس ويتجاوز فيها الكتاب النظرة السطحية لعلم الأشياء .

وانقسمت الصورة بهذا المفهوم إلى صورة كلية وأخرى جزئية ، أما الكلية فتعبر عن البنية الشمولية في القصة وتصبح القصة صورة كلية واحدة تتراسخ فيها المشاهد والروايات القصصية المتتابعة لتكوّن البناء الكلي للقصة وتعتمد على الترابطات النفسية بين جزئياتها ويؤدّت الصورة بهذا المفهوم عند كثير من كتاب الروي مثل ادوار الحرافط ، وعمد إبراهيم بركوك ، وعمود عروس عبد العال ، وأحمد هاشم الشريف ، ومحمد حافظ رجب .

أما الصورة الجزئية فتعبر عن البنية الجزئية في نسج القصة ، أي توجد الصورة بهذا المفهوم في بناء من بني القصة ولا تأل متتابعة بل تتكشف من خلال السرد المباشر ووجدت هذه الصورة عند كثير من الكتاب منهم أحمد الشيخ وجميل عطية وعمود الورداني .

ثم جاء الفصل الرابع عن « التتابع الزمني والمكاني فتنبه لا استخدام الكتاب البناء الزمني والمكاني في القصة القصيرة ظهرت ثلاثة أشكال للتتابع القصص ، الأول هو التتابع السبي أو المنطقي أو التقليدي ويعتمد هذا التتابع على النمو التدريجي المتسلسل للحدث أو اللغة



بنا

أو الشخصية ويكون الزمن منطلقاً ويشير سهمه إلى العملية البلا معكوسة أي من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل ويوجد عند الكتاب الذين أخلصوا للشكل التقليدي مثل محمد كمال محمد ، وعبد الوهاب داود ، وأمين ريان وعبد الفتاح رزق ، وغيرهم .

والثاني هو التتابع الكيفي وهو يعني بتلوّز قيمة كيفية معينة تؤدّي إلى ظهور قيمة كيفية أخرى قد تكون عكسها أو منقضة لها ويعتمد على نسج مكثف من الإيماءات التي تخلّق وحدة في البناء وهذه الإيماءات لا تتعظم فيها حالات الزمن المختلفة ويوجد عند الكتاب الذين أكبوا حركات التجديد .

والثالث هو التتابع التكراري وهو يعني بإعادة القص بصورة جديدة في كل مرة قد تتطوّر على الجوهر نفسه من خلال تتابع الصور وتبنيها وتداخلها ودوائر الزمن في الصور القصصية من خلال الصراع بين الزمن والذات ويوجد في قصص كتاب تيار الوحي . ثم انعكس التتابع الزمني والمكاني على تكتيك القصة وأصبح من الممكن التحكم في الأبعاد الزمنية بطريقة العرض البطيء والسريع وأصبح تصوير المشاهد في القصة يعتمد على اللقطات القريبة والبعيدة وعلى وسائل التشكيل السينمائي مثل المونتاج الزمني والمكاني والقطع والاختصاص التدريجي . وأهم الكتاب الذين استخلّموا هذه الأساليب هم محمد طوبيا وعز الدين نجيب وشمس الدين موسى ومحمد البساطي ، وجمال الغيطاني ، ويحيى الطاهر عبد الله وعمود الورداني ، ويوسف أبورية .

## الرمز :

ثم جاء الفصل الخامس عن الرمز ودلالاته الفنية وتمثل هذا الرمز في جانبين الأول : الرمز الموروث والثاني الرمز التوليدي ، أما عن الرمز الموروث فيستوحى الكتاب مداه من عناصر الموروث الفروع أو السني أو الشعبي أو يستلهم الشخصيات والأحداث التاريخية بقصد إبراز دلالة إيمانية وقيمة كيفية بها يصبح الرمز لازمة من لوازم البناء في القصة . مثلاً وجد من قصص جمال الغيطاني وأحمد الشيخ وفاروق خورشيد ومحمد جبريل .

أما الرمز التوليدي ويعني الباحث به الرمز الذي يتولد من الصور الرمزية وهذه

الصور بدورها تتولد منها صوراً أخرى من خلال اقتران صورة المرأة بالرمز ومن خلال مفردات اللغة الخاصة بكل كاتب فتولد من صورة المرأة صور رمزية مقترنة بالخصوبة والطفولة واليملد والفجر وكلها تحمل دلالات إيجابية ورمزية في بناء القصة .

أما استخدامهم مفردات اللغة كصور رمزية فقد اختلفت دلالاتها من كاتب لآخر إلا أن هناك صوراً رمزية توحدت دلالاتها عند كثير من الكتاب مثل صورة الحصان أو المهر أو الفرس أو الفارس أو الجواد .

## الحلم :

ثم جاء الفصل السادس والأخير عن الحلم ودلالاته الفنية ، ويقصد به الحلم الذي وصل إلى حد الرمز الفني نتيجة لإغراق الكتاب في مستويات الحلم واعتماد القصة عندهم على الشعور وظهور مستويات للحلم :

الأول هو الحلم المباشر ويقترن بالشمسية القصصية التي تصرح بحلمها ولا يعتمد على التذاعي الخرب بل تقوم الشخصية بسرد هذا الحلم سرداً مباشراً ولا يتراد مستوى عميقاً من الوحي ، ويوجد في قصص محمد الشريف ، وسعيد الكفراوي ، وعمود الورداني ، ومحمد المخزنجي ومصلاح هاشم وعبد جبير ، ومجد طوبيا .

والثاني حلم الوحي ويقترن بالقصة مرتبطاً بمستويات عميقة من الشعور ويكوّن شديداً التكتيف سريع التقلبات وتخضع مادته الإبداعية لتكتيك « الوحي » ولا يعتمد على السرد المباشر بل يتذاع الحلم على الروي دون تدخل منه ويقترن ببناء القصة من بناء الحلم ويوجد هذا المستوى في قصص كتاب تيار الوحي .

ثم جاءت ملاحق الرسائل حول « بيلوجرافيا » القصة القصيرة المعاصرة في مصر في المرحلة من يناير ١٩٦٧ وحتى ديسمبر ١٩٨٤ .

من خلال المجلات التخصصية ودور النشر المصرية والعربية . وانقسمت البيلوجرافيا إلى قسمين الأول يعني بمحصّر القصص والمجموعات المنشورة بالمجلات التخصصية ودور النشر في المرحلة المعنية ، والثاني يتم بالمؤلفات والمقالات التي تناولت القصة القصيرة



الأميين ويؤهل بالسكان منهم الخراب» .

أن الصورة التي يرسمها صفى اشعيا في ذهنه تعتبر غزوفا جليا لديناميكية التحريف الدعائي الصهيوني للتاريخ السياسي والحربي ، أننا نرى في تلك الصورة بقية باقية من شعب صهيون عاتلة من السى في آشور وبابل وغيرهما من الدول في أنحاء الأرض الأربعة ، ونسمع وعوداً مزورة يسطعها بهم « يهو » بالقناطر . يقول فيها « إنهم سوف يسبقون

الفلسطينيين إلى الغرب منهم ، وشعب إدم وعصون ومواب في الشرق » ويعد بأنه « سوف يحتف بيسد فروع عبر النيل البعثة » لكي يعبر أنشائه الصهيونيون ويحتلوا مصر ، وبأنه سوف يضرب بسيفه بابل وأحلافها من أجلهم ، وبأنه « سوف يحرك الجلبدين ضد بسابل ، لكي يقتل الضفاد والكمبار » ولكي « لا يلقى فيها دينار ، ولا ينصب عرب خيمة هناك » كما يمدحهم بأنه سوف يساعد أحياء الأساريين في « تحويل دمشق إلى كومة من الخراب » وبأنه سوف يجعل « البلاد المظلمة بأجنحة وراء أهباب أثيوبيا تحمل الجزية إلى أبناء صهيون » .

ولا يكتفى إله اليهود بالتآل معهم وتدمير أديانهم والتشليل بهم ! بل أنه يخطبهم قائلا « لقد أعطيت مصر قذبة كل ومنحك أثيوبيا مسبا » وهو ما يبين إلى أي حد خلط اليهود بين الرؤى الدينية وطموحاتهم في الاستيلاء على كل ما يحيط بهم من أرض وأموال وشر ، كل ذلك بشكل ساذج يتفكر للمهارة والاقتناع ، ولا يمكن لغير اليهود - بما يحيطونهم من سيكولوجيات معقدة - الاقتناع بهذه الوعود والمسوولات الربانية ! !

مجلة القيصيل العدد ( ١٢٧ )

## نمط قديم من أنماط التحريف الدعائي الصهيوني

د. نصر محمد عبد الرحمن

عما يؤدي مع تراكم تلك التفسيرات ، إلى خلق منظومة سيكولوجية تحكم سلوك اليهود تجاه غيرهم ، وقد عرضنا لأحد عاقر هذه المنظومة في مسألة استيلاء اليهود على عمل وإراضى الغير ، ولكن هناك من العوامل الأخرى السيكلوجية ما يلقى الضوء على رؤيتهم للآخرين ، منها كرههم الشديس للشرية ، كرها يصل إلى حد الرغبة في إبادة الشعوب الأخرى ، وفي طردهم من أوطانهم من أجل الحلول عليهم ، ويرى تلك الكراهية ، إنهم الكاذب بأنهم شعب الله المختار ، وأن الله هو الذي يقود غطاطهم فيما يفعلون ، لأهم الأقرب إليه من سائر الشعوب الأخرى !

○ ○ ○

ورغم أن الكثير من الأسفار التوراتية تحتل بالثقافة التعريف لسلوك اليهود وفسادهم وتجنيدهم ، مما يجعله بعاقبهم بواسطة الغزاة والنجارية الذين يشيرونهم قسلا وتدميرا ، إلا أنهم يحتضون - غالبا - أسفارهم بحدس من الوعود الربانية المزعومة ، التي تبدأ في العادة « يعقو عام » من كل يهودي ، ومن هذه الوعود التي أتت على لسان « يهو » ، في سفر أشعيا » الخطاب الذي أعقب السى البابلي هم : « أنكم سوف تترسمون بآلهم الأميين وبآلهم اليسار ، وإن تسلكم سوف يرث

زوجهما القود ، فتأخذما وتفثها من غير أن تشرك معه في الشغل والتعب . فصل الأميين أن يعملوا ، ومن حق الصهيونيين أن يأخذوا نتائج هذا العمل » ، وهذا الحق يشمل بالطبع أوطان الآخرين وأراضهم وكذلك سائر عتلاتهم الأخرى !

وتجربة لإيمان اليهود بثل هذه الكتب ، فأنهم يداومون السكى في مختلف بقاع الأرض ، ويعطون على أي مكان في الوقت الذي يمدونه ، باعتبار أن أراضى الدنيا كلها ملك لهم ، وأن من حطمهم أن يقتلوا في الوقت الذي يشاؤون إلى أي مكان يقع عليه اختيارهم ، وقد دأبوا على ذلك منذ أن تنكروا لشعب مصر القديمة ، بعد أن أقاموا فيها مئات السنين وقابلوا معاملة للصريين الحسنة ثم وأبوا من لا وطن لهم من قبائل اليهود الرحل ، قابلوا ذلك بالتحالف مع الحكوس الذين حلوا أرض مصر واحتلوا ، ذلك التحالف الذي أدى بعد ذلك إلى معاقبة شعب مصر هم بطردهم من الأرض التي أوهم ويرسرت هم المعيشة الكريمة لسنوات طوال .

وإذا كان اليهود يعملون إلى تفسير التاريخ من وجهة نظرهم ، لتبرير حياتهم الدائمة للأوطان التي عاشوا بين أهلها ،

مثل الاستيلاء على عتلات الآخرين مرتكزا في الأيديولوجية الصهيونية منذ نشأت وتحدت معالمها ، بإمكان حكامه بني إسرائيل تحرير المهيد القديم - التلمود ، دستورهم الشهير الذي يحدد لهم معالم الطريق إلى السيطرة على مختلف الشعوب من أبناء الديانات الأخرى .

ولعل قاريه التوراة أو التلمود ، لا يد وأن يصاب بالدهشة لما يكتظ به الكتابان من دهابة سياسية ساذجة تمتد أكثر الأساليب تخلفا في إقناع اليهود وغيرهم بما يطرده الكتابان من أفكار سياسية ودينية ، ومدى الخلط بين ما هو ديني وما هو لاهوتي .

فالتلمود ينص على أن اليهود أجزاء من الله تعالى ، وأهم بالتالي يعتبرون أنفسهم ما لكن وحدهم لكل ما في العالم من مال ، بالنيابة عن الله ، كما يعتبرون أن الله يبيع للصهيون سرقة مال الأميين ، وأن هذه السرقة لا تعدو أن تكون استرداداً مال الصهيونيين من ساليه .

بل أن التلمود يحدد لليهود أسطر العلاقات بينهم وبين الآخرين من غير اليهود ، إذ يقول : « ان مثل بني إسرائيل كمثل سيدة في منزلها . يحضر لها

## توفيق الحكيم يرحل بعد أن واكب العصر

متفرساً

### الخروج من سجن العمر إلى زهرة الخلود

أبراهيم العريس



« هؤلاء البشر يا فيثوس ، يتنازولون هنا نحن الآلهة  
هذا الإمتياز ، في طاعتهم أحياناً أن نسموا على  
أنفسهم ، أما نحن فلا نستطيع أن نسموا على أنفسنا  
إن قوة الفن أو ملكة الخلق عند هؤلاء القادرة  
أحياناً أن توجد مخلوقات جميلة ليس في إمكاننا نحن  
الآلهة أن نأتي بمثلها أو نجاريهم في شأوها  
لأنهم أحراراً في السمو ، ونحن سجناء في النواميس ،  
[ أبولون لفيثوس في الفصل الأول من بيجماليون ]

جعل الحكيم الفن تعبيراً عن  
أعظم ما يفعله الإنسان ،  
الوصول إلى الحرية المطلقة ،  
ونحن إذ نستعيد لمناسبة رحيله  
المؤسف نبادر إلى القول ، بأننا في  
عسارتنا لتوفيق الحكيم ،  
لا نخسر كاتباً كبيراً فقط  
ولا داعية اجتماعيه من الطراز  
الأول ، بل نخسر كذلك جزءاً  
من تاريخنا ومن علاقاتنا بالفن  
والعصر والحريّة ، فتوفيق  
الحكيم كان معلماً كبيراً في كل  
هذه الميادين ، وليس من المبالغة  
القول ، أن القسم الأعظم من  
منطق الأمة العربية قد تلمذوا  
فيها ، وهم يفتنون العطر في  
صفحات توفيق الحكيم في  
« عودة الروح » ، وعصفور من  
الشرق ، وتحت شمس الفكر  
وأهل الفن ، وأهل الكفاح ،  
وعصا الحكيم ، وحرار الحكيم ،  
ويومييات نائب في الأرياف ،  
وشجرة الحكم ، والرباط  
القصص ، وعصودة الروح ،  
وغيرها .

.. هذا الكلام الذي يقوله  
« أبو لون » لفيثوس في الفصل  
الأول من بيجماليون من مسرحية  
بيجماليون لتوفيق الحكيم ،  
يمكن إعتباره مفتاحاً أساسياً لفهم  
علاقة توفيق الحكيم بالفن ، هذه  
العلاقة التي حكمت حياته  
كلها ، وأملت عليه ، ليس بجمل  
إنتاجه الفني في المسرح والقصة  
والفكر الاجتماعي والفلسفة  
والتحيز للفن بل كذلك أسلوب  
حياته وعيانه ، فإذا أغفلنا في  
دراسة حياته وتصرفاته الإتياد  
هذا الأمر ، سيظل الكثير من  
سلوكه وفكر الحكيم متناقضاً  
علينا ، فالرجل الذي أتى على  
نفسه مثل يديلية وعيه أن يضع  
الفن في تلك المرتبة السامية تصنو  
للحرية والحياة أنفسها ، أخضع  
وعيه كله لسمو الفن ومجاورته ،  
وفي هذا كانت قوة توفيق الحكيم  
وضمعه فالحكيم يشترط بأن يمر  
الإلتزام والجمع نفسه من ثقب  
إبرة الفن ، ففي الفن وحده يمكن  
للإنسان أن يمر على حريته لهذا



## إنبعث روح الوطن

.. في الإسكندرية ولد توفيق الحكيم في العام ١٨٩٨، لأسرة متوسطة، يعمل عميداً والد توفيق الحكيم في القضاء، وهو لولمه بعمله هذا، شاء منذ البداية، أن يدخل إبنه توفيق الحكيم في سلكه، وقد نجح في دفعه إلى كلية الحقوق، رغم أن الفن منذ يقاضه، قد شغل باله بالفن، وبين المسرح خاصة، وهكذا في نفس الوقت الذي كان فيه توفيق الحكيم قد صار أكتيماً صاحب أجازة في الحقوق، راح يكتب المقامات المسرحية ويطلبها للفن لكي يجتلبها مغلقة من أي توفيق، كما جعل من عمل المسرح البوهيميين دفاعه له.



## رحيل إلى الشرق وداها

.. هكذا برحل توفيق الحكيم إلى باريس بعد أن يودع أصحابه شاكياً باكياً، وأعداً بقوة سريرة، وفي باريس حظ الحكيم رحله، لكن غيبة الأب كانت كبيرة إلى درجة أنه بعد ثلاث سنوات، اكتشف أن إبنه راح يضيء أياه متقللاً في عاصمة الثور والفن بدلاً من السوربون والدكتوراه في الفنون أضحى أياه في مشاهي الفن وسرايع المسرح وزواياها مشغولات والكوميدي فرانسيز، ونحن إذا فشنا أن نعرف شيئا من حياة الحكيم في العاصمة الفرنسية، نجد بنا أن تقرأ روايته مصغور من الشرق، وللمؤكد أن مصغور من الشرق، ليس الكتاب الوحيد الذي يمس الحكيم من خلاله من بعض سيرته، فهذا الكاتب القفد الذي جعل العقل الميأس الأول والأحد للحياة والفكر والعيش، إذا جعل من كنه كلها مرآة لحياة، لأنه ندر أن عرفنا حضارتنا العربية الحديث كاتبا، اختلطت لديه الحياة بالفكر، كل هذا الاختلاط، والوجه والفكر صيفا بشكل دائم كما يميل إليها، خلال مرحلة الحكيم الباريسية، ففي باريس اكتملت

علاقة ثقافة كاتبا العصر، كما اكتملت علاقته بالشرق، أي بالأصالة، وهل أدل على ذلك من الميابة الأخيرة التي يقولها له العامل إيفان في نهاية «مصغور من الشرق».. أنبسطت ياصديقي إلى هناك، إلى النبع، وأهل فكرتي وسعدا معك، وداها؟

## تجدد في كل المجالات

.. في العام ١٩٢٨ عاد توفيق الحكيم من باريس، والتحق بنادى على ضغط من والده بسلك القضاء، مما مكنته خلال السنوات الأربع التالية من التفرغ في حياة مصر، وروحه اليأس الذي يعيشه شعبها ولا سيما في الأرياف، تلك القصص التي كونت كتاب «يوميات نالبي في الأرياف» (١٩٣٧)، وروايات في الفن والقضاء، التي نشرت في المصنفات، وإن كانت بعض نصوصه تعود إلى تلك المرحلة.

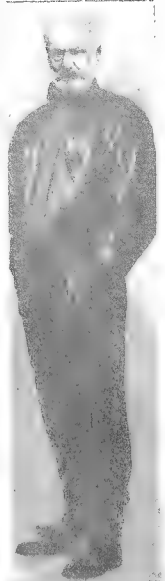
.. بين القضاء والكتابة، مضت تلك السنوات من حياة توفيق الحكيم، وانتهت في العام ١٩٣٣، بالزومعة التي أثارها نشره لمسرحيته الفلسفية الأولى «أهل الكهف»، وكانت تلك المسرحية فاتحة لأعمال مشابهة، خرج بها الحكيم عن الكتابة للمسرح الخالص إلى ولوج نوع آخر من الكتابة المسرحية، تعتمد الشكل الفلسفي للتعبير عن أفكار فلسفية، وفي هذا المجال وصل الأمر بتوفيق الحكيم، كما يجتهد بنفسه في مقدمة أوديب الملك إلى كتابه مسرحياته بجوهرها الفلسفي، وهو معتقد أنها أبداً لن يمكن لها، أن تفلح على غيبة المسرح ولكنه شاء لها أن تكون على شكل حواريات أفلاطون مجرد تبصير بقالب ففي من فكر مجاهد، مسجل، من هنا كان الحكيم أول المدعوين حيناً قدمت أهل الكهف في العام ١٩٣٥، حين قدمت أهل الكهف، خلال إلتصاح الفترة القوية المصرية.

.. مهما يكن فإن سمعة توفيق الحكيم، كانت قد

توسعت نهائياً في أواسط الثلاثينات، ولا سيما بفضل المصالح، التي أثارها بعض أعماله (أهل الكهف) مثلاً، ولكن يوميات نالبي في الأرياف أيضاً.. حيث صوبت هذه المجموعة من قبل الأهر، وإذا كان مصوغ الحكيم في وظائفه الرسمية لن يستمر طويلاً بعد ذلك، فإن تلك السنوات نفسها، كانت مفعمة بالإنتاج، إذ إلى تلك الفترة ميسا وإلى السنوات التالية لها، تعدو معظم أعمال «الحكيم» الكبرى، وإذا كان الحكيم قد اعتبر نفسه خلال السنوات العشر الأخيرة من المسرحيين المخلصين للفن، بميابة نوبل للآداب ترشيحاً جديداً (دون أن يحالفه الحظ بالفوز) فهو رائد أول كبير من رواد كتابه الرواية الحديثة، وهو مؤسس حقيقي للمسرح الاجتماعي في العالم العربي، وأب كرم لكل تلك السبل العارم من الكتاب الذين اتفقا أثناء من نعمان عاشور، وهو القريد فرج مرواريد محمود دياب وميخائيل رومان ومحمد الدين وهبة، وهو رائد في كتابة السيرة الذاتية الفكرية عبر كتبه المعنوية في هذا المجال وهو رائد في استخدامه للغة العربية المبسطة في الحوارات وهو رائد في الفكر الاجتماعي ولول النقد الاجتماعي من خلال رصده للحياة الاجتماعية في مصر، ولوق هذا كله رائد حقيقي في صياغة فلسفة عربية لا تزال بحاجة من يكتشفها في بطون كتبه وفي ثواب حواراته، لفلسفة تتناول مفاهيم القيب والزمن والفن والخطوب والحياة وألح من مشاطير جديدة، يسميها هو التجاذب، غير إننا نستمتع من إختيارها أكثر من هذا والنظر إليها، حل أنها ثورة حقيقية في الفكر الحديث

## مجلة

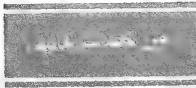
«اليوم السابع»  
(العدد ١٧٠)



## عصر الأكاديميات الادبية

احتلت الأكاديمية الفرنسية مع مطلع العام الحالى مكانة مرموقة ثلاثة قرون ونصف على انشائها . هذه الأكاديمية التي يطلق عليها البعض معابة اسم «صنوعة كاي كوتى» خاصة أنها أصبحت بالفعل أحلى أقدم وأعرق المؤسسات الفكرية في العالم . وإلى تم انشائها في عام ألف وستمائة وست وثلاثين . ومن المرف أن إنشاء الأكاديمية قد أحبط بظروف ضاغطة . ولكنه كان هذا نبيلاً خدمة الفكر ورجاله . فقد اقترح أحد المفكرين أن يجمع أصحاب

العلم والفكر بصفة رسمية في منزله الذي كان يقع آنذاك في وسط مدينة باريس . كان كويرا هذا أحد المفكرين البرجنتات الذين عرفوا بغزارة كتابتهم . ولكنه لم يجرؤ على نشر حرف واحد خوفاً من بطش الكنيسة الكاثوليكية . وقد قوبلت فكرته بارتياح . وبدأت الاجتماعات طوال أربعين عاماً في هذا المنزل دون أن تكون لها أى صفة رسمية . ولم يحدث ذلك إلا بعد أن انضم إليها كاتب يدعى مالفيل كان يعمل سكرتيراً لدى الكاردينال ريشليو . وقد تحدث مالفيل مع ريشليو في أمور هذه الاجتماعات . فأبدى استعداده لبيتا مبنى خاص يجمع فيه أهل الفكر الفرنسى وبالفعل بدأت عملية البناء في الجلي الخالى . وهو الذى شهد العديد من التحولات فيما بعد وانتهى العمل به بعد ذلك بثلاث سنوات . وسمى بالأكاديمية الفرنسية . وسمى اعضاؤه بالأكاديميين الذين بلغوا أوجين عضواً عند إعلان تأسيسها أول مرة . وقد ضمت الأكاديمية في عضويتها الشعراء والمثقفين وبعض المشاهير من رجال المجتمع . وبدأت الاجتماعات تعقد بصفة رسمية في دورات منتظمة تتم ثلاث مرات أسبوعياً . وكانت أول مهمة توكل للأكاديمية هي إصدار قاموس باللغة الفرنسية على مستوى واحد .



وعندما مات ريشليو عام ١٦٤٢ كسر خلفه أن يخصص قاعة للاجتماعات . وكان من أبرز أعضاء هذه الفترة الكاتب المسرحي المعروف بيير كوري . وفي عام ١٦٧٢ انضم إليها مولير والفيلسوف بامكالي . وأثناء بدأ الملك نفسه ينظر إلى الأكاديمية بتطور جدى . فامر بإنشاء مكتبته داخل المبنى . واعتبر أن الأكاديمية هي الوجه الحضارى لفرنسا . مما زاد إحساس اعضائها بتطورهم الجمليتي لانفسهم . وبدأ التذليل في اختيار الأعضاء الجنده . الذين كانوا انشطتهم لانتاج المهام لوكالة الهم . وكما أن حال الدول في صعود وهبوط . فإن الأكاديمية كانت تتعرض لنفس المواقف . فعين مات الملك لويس الرابع عشر عام ١٧١٥ . حلت على الأكاديمية فترة اظلام خاصة حين تولى الاشراف عليها الكاردينال بولينا . وقد استمرت الفترة المظلمة حتى عام ١٧٧٢ حين تم انتخاب مونتسكيو ليع رجال الفكر الفرنسى في القرن الثامن عشر . لم يكن مونتسكيو ثائراً فقط على مستوى القلم بل كان كاتباً متحرراً مجدداً . لسمى إلى تمثيل نظام الأكاديمية . بحيث لا يمكن للكاردينال أن يتدخل في الانتخابات . وقد تم تمثيل اللائحة بالفعل عام ١٧٥٢ وأصبح للكاردينال ودان الحق في حضور الاجتماعات كمرقب .

اما أشد المحن التي تعرضت لها الأكاديمية فقد حدثت أبان سنوات الثورة الفرنسية . حيث نظر الشعب إلى اعضاء الأكاديمية على أنهم الطبقه المنفصلة عنهم . واهم تناسج الملكية المستبدة الفاسدة . وقد تم انقاذ أرشيف الأكاديمية بصعوبة من أيدي الثوار عام ١٧٩٣ .

وفي أوائل القرن التاسع عشر بدأت الأكاديمية تشهد تحولا جديداً . فتح إنشاء أربع شعب : هس : العلوم ، الأدب ، الفلسفة ، الفنون الجميلة . وكان لأعضاء كل شعبه قاعاتهم الخاصة . وزييم المميز عن أعضاء الشعبة الأخرى . ورغم ذلك إلا أن الفترة التي استمرت بين عامي ١٨٠٣ و١٨١٦ لم تشهد من بين الأعضاء كاتباً متميزاً أو مرموقاً خاصة في شعبة الادب سوى ساشوتيريان . وعندما عاد الملك لويس الثامن عشر إلى الحكم قرر أن يختار مجموعة من أعضاء الدرجة الثانية . ولم يتحسن إحسان الأيد أن تتحق لويس عن منصبه فأنقضت ابواب الأكاديمية على نشاطات استمرت حتى يومنا هذا . وأصبح مبنى الكويول كما يعرف اسم الأكاديمية - أكثر الاماكن تحفظاً في فرنسا كلها . وذلك من حيث طقوسه وتقاليده التي يفرضها على اعضاءه . وحدهم . ونشاطهم . فقد بلغ أعضاء الأكاديمية في شعبة الادب أبان القرن التاسع عشر كله ١٥٦ عضواً . أما الآن فقد زاد فقط إلى ١٦٠ عضواً .

يؤكد المعارفون أن القرن التاسع عشر قد شهد أكثر السنوات ازدهاراً في عصر الأكاديمية . وأن الانتخابات كانت تتم بصعوبة بالغة من أجل اختيار عضو جديد . وقد تم انضمام كل من الفريد دي موسيه وليكتور هيجو بصعوبة . ولم يتشرف اميل زولا بالعصوية قط . حيث فشلت أربع وعشرين محاولة لادخاله . وقد لعب اصحاب المدرسة الرومانسية دوراً هاماً في ازدهار أكاديمتهم ابتداء من عشرينيات

فرانسو موريا



الحرب العالمية الثانية . . . وهي الفترة التي تشتت فيها النشاط الفكري واتجه الجميع بالفكرهم ووجدانهم ناحية الحرب . وقد استعان ديمايل بالجنرال ديول في عقد اجتماع استثنائي لاختيار أعضاء جسد تحت وإيل رصاصات الاحتلال الألمان . وكانت سنوات الحرب الثانية أشد قسرا من أي ظروف أخرى شهدتها الأكاديمية فيما قبل . فقد أتم القبض على أربعة من أعضائها . ولقد عاينتهم من قبل قوات الاحتلال معهم إيل

القرن الماضي . وكان لامارتين أول من انضم إلى الأكاديمية من الرومانسيين . ومن مثيره هناك استطاع أن يجلب إلى مدرسة الانظار . وعندما انضم هيجو إلى الأكاديمية عام ١٨٤١ وقف نصف الأعضاء الذين لم حق التصويت ضد ترشيحه . ثم رجعت الكفة لصالحه فيما بعد . واكتملت دائرة الرومانسية مع ألفريد دي موسيه والمفريد دي فيي .

ولم تشهد الأكاديمية بعد ذلك أي تجمع لأحدث في المدارس الأدبية حتى يومنا هذا بنفس التجميع الذي أصفه الرومانسيون . ومن جديد تأثرت الأكاديمية بدرجات بسيطة بكافاليل السياسية وخاصة الحروب التي شهدتها أوروبا حتى انتهى القرن التاسع عشر . في تلك الفترة دخل أناتول فرانس وبرلوق ميفي الكويول . ومع مطلع القرن العشرين انضم ايمون رومان إلى شعبة الأدب وسارت الأمور على ما يرام . لكن سنوات الحرب جاءت لتوقف نشاط الأكاديمية تماما . والجديد بالذكر أن التأثير الذي حدث للأكاديمية كان أقل بكثير جدا مما دار إبان سنوات الثورة حيث لم تفقد الأكاديمية تقاليدها الموروثة عنها . وفي العشرينات من هذا القرن اختير فرانسوا مورياك واتدريه موروا . وقد واجه جورج ديمايل مشكلة اختيار أعضاء جلد إبان سنوات

هرمان لكاتباته في الصحف . وإيل بونار وزير التعليم في حكومة رئيس الوزراء فيش . وشارل مورا لموقفه في مساندة الانجليز . إلا أنه عقب انتهاء الحرب عادت الأمور كما هي . وتم اختيار مجموعة من الأدباء لا يزال بعضهم على قيد الحياة . ومنذ ذلك الحين وحتى الآن لم يتضم من أعضاء جسد سوى أساء قليلة منها يوجين أو نسكو وجان دارمسون ومرجريت يورستر التي تعد أول امرأة ترتدي زي رجال الأكاديمية . وجاك لوران أخر هؤلاء الأعضاء الذي انضم إليها مع أوائل ١٩٨٧

ولا توجد أي شروط محددة لاختيار العضو . لامن ناحية الجنس أو النوع . ولأن الانتهاء إلى عضوية الأكاديمية شرف من تلقا . فإن الأعضاء الحاليين الذين لم حق انتخاب عضو جديد عندما يفرغ مكان سابقا بالرولة . فقام ينتارون أساء أديبا يتم الاقتراح عليه . فإذا فاز بالأهلية ارتدى زي العضوية . وفي احتفال بسيط يلقى العضوية صغيرة أمام رئيس الأكاديمية وأعضائها . ثم يمارس عملة .



جورج ديمايل

ومن المعروف أن هناك زيا خاصا يرتديه العضو أثناء حضور الاجتماعات . يتكلف هذا الزي ٦٠ ألف فرنك فرنسي . أما سيف شرف العضوية فإن أحدث زميل يقوم بإهداء العضو الجديد ذلك السيف الخاص الذي كان يخص العضو السابق . أما عن الاجتماعات فهناك اجتماعات رسمية لا يحضرها سوى الأعضاء وحدهم . وهناك اجتماعات يحضرها زائرون من الخارج - متسبين - يتم أيضا انتخابهم من قبل لجنة خاصة وهم يتمتعون بعضوية شرفية . وتتمحور أهمية الأكاديمية

الفرنسية - مثل كل الأكاديميات - في الحفاظ على التراث الفكري القومي . وإصدار الموسوعات وتشجيع المواهب الجديدة واكتشافها . وقد فلع نجاح الأكاديمية الفرنسية في عملها ودورها البعض الآخر . لإنشاء أكاديميات أخرى تقوم بنفس الدور مثل أكاديمية جوتيكور التي أسسها الإخوان الصطحان مونكور من أجل رفعة الأدب والفكر في أواخر القرن الماضي . وهناك أكاديمية فيينا التي أنشأت من أجل مناصرة حركات المرأة والدفاع عنها وتشجيع المواهب الأدبية النسائية . وهناك أكاديمية ميلتشي التي أنشأها أصحاب الرواية الجديدة وهي تشجع الاتجاهات الحديثة في الأدب . وكل هذه الأكاديميات تمنح سنويا جائزة أدبية للروايات التي تصغر حديثا . وقد بدأت الأكاديمية الفرنسية مثلا في منح جائزة في فالزوايه عام ١٩٠٠ وهو نفس العام الذي بدأت أكاديمية اللابيين لم يتجاوز عمرها الثلاثين . الأول هو باتريك يسون عن روايته «دراء عام ١٩٨٥ . والثاني يان كينيل عن روايته «أعراس البربر» عام ١٩٨٦ .

عن مجلة ستورويا (ديسمبر ١٩٨٦)

لدينا الكثير من المزارعين الزوج . لم يكن العمل دائما في أفريقيا وأوروبا في تلك الأونة . كانت الحكومة البريطانية تعطي الأرض لليبي لاذلال السنوج السنين يوضعون في معازل بعد أن تباع أراضيهم إلى البيض بسمير زهيد . الهكسار بعشرة شلنات ، وهي تساوي الآن أكثر من مائة جنيه استرليني .

- هل كان أبوك عصريين ؟

- يقال هذا عنها . وهكذا كان كل الناس الذين آمنوا بالامبراطورية البريطانية . مثل الفرنسيين في الامبراطورية البريطانية ، يعتقدون أن الله قد أغوى الانجليز كي يصنعوا أقدارهم . كان كل ما نفعله يثير دهشة الأفاقة . فقد كان أبى انسانا للغاية . على عكس الكثير من الاستعماريين كان موقفا ناجحا . ورضم كل هذا . إلا أن أحدا لم يعتبره رئيسا مثاليا .

- الكاتبة الانجليزية دوريس

ليسنج .. كم من الزمن عشت هناك ؟

- إلى أن بلغت الثلاثين . كنا نعيش في مزرعة . نوع من المزارع لا مثيل له في أوروبا . أقرب جيران لنا على مسافة ستة كيلومترات . أول مدينة هي سالزبورج على مسافة ١١٢ كم . وما يسمى هنا بالقرية الصغيرة لا يوجد هناك . لكن توجد سكك حديدية وبعض المنازل على مرمى البصر . مكتب بريد وقلنتي وبار ويقال . كنا نقوم بجولة فيها كل اسبوع .

- هل كنت سعيدة في تلك الأونة ؟

- كان كل شيء رائعا . أمكنني أن أتعلم العديد من الأشياء . لكن الأطفال يعتبرون أن كل شيء مدان لهم . في بداية الأمر أصبحت دراسي بالمراصة . وعشت في بيتون لم يكن يعجبني كثيرا . لم أتمكن تعليما حقيقيا . كنت أفضل أن اخرج مريضة من السهلاب إلى المدرسة مسافرت إلى سالزبورج . كنت في الرابعة عشر . بانه من وقت ضائع . يجب أن أتعلم لغات . عدت إلى المزرعة وأنا في السادسة عشر من العمر . وكنت آنذاك روبايتن .

- هل كنت على وعي بالمشاكل

العنصرية ؟

- ليس أكثر من الآخرين . كل العالم كان يعرف أن الأمور سيئة . الحكمت بمجموعة من الناس نقرا جملة أعمك الجليدة وهي جملة أسبوعية يصدرها اليسار



## حوار مع الكاتبة الانجليزية

### دوريس ليسنج

- نحن نعرف دوريس ليسنج الافريقية من رواياتك .. لكننا نقرضا لا نعرف شيئا حول طفولتك ...

- ولدت في مدينة كرمشاه في أكتوبر ١٩١٩ . في وقت لم يكن فيه هناك إيران . لكن بلاد فارس التي كانت تديرها قوات أجنبية تتكون من فرنسا وبريطانيا العظمى وروسيا والبنك البريطاني الذي كان أبى يعمل فيه كموظف . وعندما بلغت الثانية وبعد أن ولد أخى ذهبنا إلى مدينة طهران . . وفيها بعد تركنا فارس إلى بريطانيا . كانت أمى ذات رأس انجليزية جسامده ، وكى تنجب حصر الصيف في الخليج . قررت أمى أن تملينا عن طريق روسيا . وكنا ههنا أول اسرة تسافر إلى روسيا بعد الثورة .

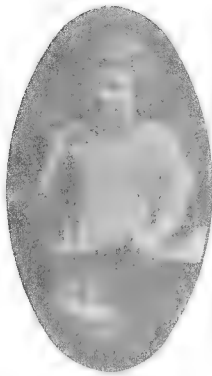
- في أى عام ؟

- كان ذلك عام ١٩٢٤ . عبرنا الحدود واقبلنا القطار . كانت القطارات في حال يرثى لها . امتلات الارصفة بأطفال مشردين لا مأوى لهم . لم يكن يمكن تحمل كل هذا . لكننا هربنا من حر الخليج حسبا رأت أمى . أحكى لك هذا كي أبين لك أبى

نوع من النساء كانت أمى . فقدناها يوما على رصيف القطار وهي تبحث لنا عن شيء نتناوله . تاهت وسط البلشفيين . وهي التي لا تعرف كلمة روسية واحدة . القطار في حال من الفوضى . ولا أعرف كيف تخلصت منهم . عاملها المشولون بشراة . أوقفت أول قطار بضائع مربها . ركب بجوار السائق فقطعت معه أكثر من ستمائة وخمسين كيلو مترا كي تلحق بقطارنا . روت لي ذلك فيما بعد حين استرخنا في موسكو . حيث ينظر الجميع إلينا كحيوانات غريبة . لأننا مدقونون بالملابس . لم تكن معنا أية أطعمة . ثم وصلنا إلى بريطانيا . وأذكر جيدا كم كرهت لندن لشدة برودتها وأمطارها . أنا التي لم أكن أعرف سوى فارس الحارة الجافة .

- كم كان عمرك ؟

- خمس سنوات . ظللنا عشرة أشهر في لندن . في نفس العام رحلنا إلى روديسيا (زيمبابوي اليوم) التي اختارها أبى . كان يمكن أن يعود إلى البنك . لكنه لم يود . فقد كانت الحرب العالمية الأولى بالغة القسوة عليه . أصيب بجرح غائر في ساقيه . فضل أن يرحل ليزرع الذرة في روديسيا . كان



دوريس ليسنج في من الخامسة

.. الكتابة الانجليزية دوريس  
ليسنج .. إذن ف «العشب يغنى» هي أولى  
رواياتك الاربعة ..

- أجل . لقد استلمت هذه الرواية  
من حيال هناك . واستلمت عنوانها من  
قصيدة «الأرض الخراب» لايوت حيث  
يقول : «العشب يغنى لسوق القبور  
الساکة» . تطور الرواية في جنوب افريقيا  
حيث التفرقة العنصرية حل أشدها . تنشر  
الصحف خبراً حول مقتل ماري تيرنر ..  
البيضاء . لقد قتلها غلدها الأسود .  
ماري زوجة لأحد المزارعين في روديسيا  
يدهي ريتشارد تيرنر . عندما يقرأ البيض  
الجبر يواجهمون الأمر ببرد ... فهم  
يتأكدون من جديد أن الزوجي رجل يجب  
إسالة الدماء ويحبل إلى ارتكاب الجرائم .

وتختلف عائلة تيرنر في هذه البلاد . فهي  
عائلة شديدة الفقر . وينتم أفرادها بفرابة  
في السلوك . فهم يحشون في عزلة . لذا  
فإن البيض ينظرون إليهم باشمزاز ..

وماري تيرنر ابنة رجل عاش أكثر لوقاته  
مع الكاس . يشرب ليفين فيشبر من  
جديد يعود إلى منزله ليشاجر مع امرأته  
تشاهد الصغيرة ماري فلا تلك سوى  
دموعها . تبكي . تتوسل إلى أبيها ألا  
يفعل . لقت مثل هذه الظروف عبة مفقودة  
بين ماري وأبيها فتملقت أكثر بأبها ..

- أجل . إنسان . ابني الأكبر  
الأربعين من عمره الآن . يزرع البن في  
زيمبابوي . نحن أصدقاء . رغم أننا  
نختلف في المناظر السياسية . أنه يناضل  
ضد البيض . هناك أخى أيضاً . تعيش  
أبنتى في جوهانسبرج مع ولديها . لا أحب  
الحديث عنها . تعيش حياة بزعمة . لديها  
الحخدم . هذا شيء رائع . ومثير للفضج .  
أما بالنسبة لي . فإن هذا اللون من الحياة  
أقرب إلى الجحيم . لكنها تراه شيئاً رائعاً .

- كيف طلقت ؟

- رحلت .

- لم تزوجت مرة ثانية .

- أجل . فيها بعد . لم تكن سألزبورج  
بالمكان الذي تعيش فيه دون زواج أثناء  
الحرب . وفيها بعد . تركت روديسيا وعملت  
إلى إنجلترا عام ١٩٤٩ . وحيدة مع ابني  
الذي رزقت به من زيجتي الثانية . إنها أكثر  
الأشياء التي مارسها في حيال روعة . عدت  
هنا . لأن إنجلترا هي جنة الأبداء ولا  
يتعرضون فيها للمضايقات ولا للسحل .  
انظر إليهم في الولايات المتحدة . هناك  
سباق جباد . ويقعون تحت ضغوط لا  
تتوقف .

- ألم يتركك الكتابة في روديسيا ؟

- بلى . لكنني كنت مشغوفة  
بالسياسة . وهو أمر لا يمكن إخماله في بلاد  
نقصها العدالة .

- الكتابة الانجليزية دوريس  
ليسنج .. ماذا فعلت عند وصولك إلى  
إنجلترا ؟

- لا شيء . تعلمت الاختزال وأعمال  
السكرتارية . كان مرتضى خسون جنبها  
استراليا . وليس هذا بالكثير . لكنني  
استلمت الحياة بما عند الضرورة . بعث  
أولى روايات «العشب يغنى» وعشت أربعة  
أشهر من عائلتها .

- وهنا قررت أن تكوني كاتبة ؟

- لا أعني هذا . فلا يمكنني سوى أن  
أكتب . ولأنني كنت طفلة فلم يكن لدي  
وقت لأمارس مهنتي . كنت أكتب قليلاً  
لفترة طويلة . ولا أريد أن أصف نفسي  
بكلمة «مكتوبة» فهي كلمة ميلودرامية .  
كان يجب أن أبيع كل ذنب أبيع وملايسها .  
من المتعجّب الآن أنني الآن أكتب تقوداً  
وامتلاك منزلاً ولا أواجه صعوبة في مواجهة  
الحياة .

البريطاني . كنت في تلك الأونة بين  
السادسة عشر والعشرين من عمري .

- الكتابة الانجليزية دوريس  
ليسنج .. مثلها راينا في روايتك «أبناء  
العشب» ؟

- أجل . هناك عناصر تتعلق بالحرب  
في هذا الكتاب . أحداث مثل التي رويتها  
في شكل حواريات ساعدتني أن أفهم  
الأمر .

- في أي من قررت أن تصبحي كاتبة ؟  
في سن مبكرة . عندما كتبت هاتين  
الروايتين .

- هل شععت أحد ؟

- لا أحمّد . كانت أمي طموحة  
للغاية . تودى أن أصبح موسيقية مثلها .  
كانت امرأة غريبة الأطوار . أبوها من  
الطراز الفيكتوري المتمزج . كانت تود أن  
تصبح عرصة . كأنها لم تصنع بين فتيات  
الطبقة المتوسطة . لم يعلمها أبوها الكلام  
لمدة أربع سنوات . كان يكتفي بأقل الأشياء  
حتى انتهت الحرب العالمية الأولى . حيث  
اقترحت عليها إدارة مستشفى سان جورج  
العمل عندها . كانت في الثانية والثلاثين .  
فضلت أن تزوج . أما بالنسبة لي فلم أكن  
مشغوفة بالموسيقى . لكنني صرحت عبدة  
للكتابة .

- تزوجت مرتين ؟

- أجل . في المرة الأولى . كنت صغيرة  
للغاية . في التاسعة عشر . من موقف  
روديس يعمل كثيراً وطموحاً وضيق الأفق .  
أصبح شخصية مرموقة . وكنت زوجة  
الثانية . زواج سعيد لكنه صنع مأساة  
بالنسبة لنا معا .

- هل كان زواج حب ؟

- لا . بل جنون . فبسبب الحرب  
وملايسها . كاد الجنون أن يصيبنا . هناك  
نوع من الحماس المؤقت والمزاج العابر .  
بدأ كل شيء مريباً لا حساب له . طلالاً أن  
سنوات الحرب سوف تسود .

- لكن نهاية العالم لم تهمي .

- بالأساس . كنت أحضر مؤمراً حول  
عوامل الحماية من الحرب النووية . وكان  
يسوده الأحساس أن نهاية العالم ليست بعيدة  
مثلما تتصور .

الكتابة الانجليزية دوريس ليسنج .  
هل رزقت بأولاد من زيجتك الأولى ؟

تلقي ماري يوما ريشارد في إحدى دور  
السنا فيهم بها حيا . يطلب منها الزواج .  
فتوافق بعد قليل من التردد . يجدها أنه  
رجل فقير بلا حول . . ترحل معه إلى  
مزرعته الوحشة البعيدة . بدأت ترى  
أجساد الزوج العارية تشتر بشرعية .  
أنها امرأة بلا طموح . فزوجها أفضل من  
أبيها .

إلا أن الرياح تأتي دوما بالنسبة لها بما لا  
تشتهي السفن . يصيب المرض زوجها  
ويقتد تضطر أنه تباشر أعمال زوجها  
بنفسها . لكن كيف تدير هؤلاء الزنوج  
العرايا وهي تشتت من رؤيهم . لذا فإنها  
تصالحهم بخيلة شديدة . تقتطع من  
أجورهم . وتبادل عليهم بالوسط . تقرب  
أبعدهم بشدة لأنه بحث لنفسه عن ظل  
يحمي فيه من التعب والحر . لم تستطع  
ماري أن تحير زوجها بما تفعله للعمال حق  
بعد أن تم شغاله . لقد أخرجت فهم كل ما  
فعله أبوها بأمرها . لكن مع الفارق أن أباهما  
كان سكيرا . أما هي فواضعة . . وعندما  
يعود الزوج إلى العمل فوجيء أن العمال قد  
هربوا من قسوة أمراته .

يوسل ريشارد العامل موسى إلى زوجته  
كي يساعدها في أعمال المنزل . أنه أحد  
الذين ضربتهم يوما بشدة . يقوم موسى  
بعمله . ويبدأ الأحوال تزداد سوءا  
بالمزرعة . . تفكر السيون لدرجة أن  
ريشارد يقرر بيع المزرعة . . فترداد الحالة  
سوما . . خاصة كليا راقبت عيني موسى .  
رجل يتكلم بعينه فقط . ألا تشعر ماري  
باشمزاز وهي تلمس جسده يوما . .  
وعندما تشتر بسلطة الرجل عليها تقرر بيع  
المزرعة . وأن ترحل مع زوجها .

في ليلة الرجل يخرج ماري من غرفتها  
وسط الليل . متجهة نحو الشرفة . إنها  
تصرف أن الزنوج سوف يضر . . لأنه  
يحبها . يخرج موسى من الظلام فجأة ويغمد  
سكيناً في قلبها . وفي صباح اليوم التالي  
تنطلق الشائعات حول تلك الأسرة التي  
انتهت بمأساة كما بدأت .

- الكاتبة الانجليزية دوريس  
ليسنج . . يقال أنك بدأت بكتابات  
«مارتا كويست» ثم قررت فيما بعد أن تملأ  
أول جزء من حاسية «أبناء العصف» . .

- خطأ . فقد فكرت منذ البداية أن  
أكتب حاسية . قيل في الولايات المتحدة أن  
روايت «شيكاستا» يجب أن تكون ثلاثية .

في الواقع كانت تعجني الحساسية التي  
ظهرت أخيرا . مع «مارتا كويست» . .  
كنت أعرف أنني بدأت شيئا ذا باع طويل .  
وعلى العكس بالنسبة لرواية «شيكاستا» .  
كنت أعتقد أنني أكتب كتابا واحدا . . لكن  
في منتصفه قلت أن هذا رائع ومريح ويجب  
ألا تنسكه . وهكذا كتبت سلسلة  
«شيكاستا» .

- يقارنونك بسيمون دي بوفوار .  
ويقدمونك على أنك أحلى بطلات النضال  
من أجل تحرير المرأة . منذ متى اهتممت  
بمسألة المرأة ؟  
- لا ترجع حركة تحرير المرأة إلى عام  
١٩٦٠ حين كتبت البطاقة الذهبية . وإنما إلى  
أفكارى اليسارية مسبقا . وفي اليسار  
يعتبرون موقف المرأة موضوع مناقشة لا  
ينتهي .

- الكاتبة الانجليزية دوريس  
ليسنج . . قالت احسب شخصياتك  
النسائية : «عندما تستكتب المرأة  
الاشتراكية . يجب أن تصنع ثورة جديدة  
ضد الرجال» .

- حدث هذا قبل أن أقوله في الولايات  
المتحدة منذ فترة غير قصيرة فماذا تفعل  
النساء في الحركات السياسية ؟ هل يعلون  
الشئ ويكتبن يوميات . .

- المرأة الطفل هي نذير في روايتك  
«مذكرات باقى على قيد الحياة» التي نشرت  
عام ١٩٩٠ .

- إنها أول رواية لي يمكن أن تدخل  
تحت نطاق ما يمكن تسميته بـ «ميتافيزيقيا  
المستقبل» حيث يتم التبحر ومن الحاضر  
ومن الواقع لتصور عالما لا يصل إليه البشر  
بأجسادهم . وتروى قصة امرأة تعيش  
رحلتها في مدينة مجهولة الهوية . . تجد البشر  
نفسها متواجدة في أنواع مختلفة من  
الازمان . كأنها تمر بسر تكونين يتكرر تحت  
الوصايا العشر . فسكان العالم يجربونها  
ويضمون إلى قبائل مهاجرة تظهر فجأة ثم  
تختفي متجهة نحو الشرق دون أن تنسك  
وراءها أدنى أثر سوى بعض خلفات الثيران  
التي أشعلوها فوق الرصيف . وبعد رحلي  
هذه القبائل الغريبة تصاب المدينة بنوع من  
الشلل . فالألات تتوقف عن العمل .  
وتتوقف الكهرياء وتشح المياه وتباح للسكان  
في جرادل . وتصاب المدينة بتلوث غريب  
لدرجة أن يصبح الهواء النقي شيئا لا يقدر  
بشئ . الشيء الوحيد الذي لم يتغير في

المدينة في هذه الظروف هو بيروقراطية  
الوظفين فوق مكائهم . فاللوائح  
موجودة . وعلى الجميع أن يطيعوها مهما  
كانت الظروف . وتثور أقاويل أبناء الشعب  
حول هذا السلوك البيروقراطي وحول  
موقف الحكومة والصحافة من مواجهة  
المشكلة . فيهم الناس أن الأسلوب الذي  
توصف به المدينة بالطريقة الرسمية يختلف  
عن الحقيقة التي يعيشون فيها . .

- الكاتبة الانجليزية دوريس  
ليسنج . . لماذا هذا الجو الكئيب ؟

- ألا تجد أن هذه الأجواء موجودة في  
عصرنا . . ونحن نغضب أحبتنا عنها . مثلا  
هناك مجموعات عديدة من الأطفال الصغار  
الذين تتراوح أعمارهم بين الثامنة والعاشرة  
يعيشون منزولين عن البيئة ويتحولون إلى  
وحوش أدمية . فيبحثون عن اللعبة كى  
يقتاتوا ويسلوا بطونهم الجوفى . اليس هذا  
موجودا . . ؟ هذه الأتية المليئة بالخرات  
التي يعيشون فيها أكثر عفوية من الكهوف  
التي عاش فيها الإنسان القديم . . سوف  
تتحول الأشياء إلى الخفيض . ومع ذلك  
فإن المشوئين لا يلدون ولا يأخذ أحد بزمام  
المبادرة .

الوحيد الذي يحمل المسؤولية على عاتقه  
هو فتاة في الثانية عشرة من عمرها تدعى  
اميل التي تحاول أن تؤثر على الرواية  
وتضغط عليها كي تقوم بتغيير الأحداث . .  
وبأسلوب أقرب إلى السريالية وتحت  
الظروف الغريبة التي تعيشها المدينة . تم  
اميل بالعديد من المراحل الانثوية البيولوجية  
في وقت قصير نسبيا . وتصف السوراية  
العلاقة المكثفة الغريبة التي تعقدتها اميل مع  
حبيبها جبرال الذي قام بتأسيس إحدى  
الجماعات الخيرية . وهي أيضا ترتبط  
بهو هو . الحيوان الغريب الذى له جسد  
كلب ووجه طف وكتفه يرمز إلى الشهوة التي  
أصابنا جميعا . فكلنا مزيج من أشياء عديدة  
متناثرة لا يمكن أن يجلد بينها توازن . .

- الكاتبة الانجليزية دوريس  
ليسنج . . من أين يأتي الانفصال بين  
الجنسين حسيا ترين ؟

- فيا قبل . كانت لدى أفكار متزمتة  
حول هذا الموضوع . أما اليوم . فالأمر يبدو  
مضحكا فالنساء مواطنات من الدرجة  
الثانية . وفي المجتمعات السوفيتية تعامل المرأة  
بصورة أشد سوءا من مثلثتها في الغرب .  
لكن من أين يجيء هذا ؟ في تلك الأيام لم  
يكن موضوع الولادة قابلا للنقاش . فهناك



دوريس لينج

كوكب جديد اسمه الأرض . لا نعرف هل سيرت شيكاستا عقونته أم سيكون بديلا عنه في أن يصبح علما مثاليا .

في المكتبة الانجليزية دوريس لينج ... هل تعتبرين الآن كمؤلفة خيال علمي ؟

ذلك شيء أحبه . فكتاب الخيال العلمي هو شخص يعرف جيدا المسائل العلمية ويستخدمها حسب قوانين الأنواع . مثل اسحق آيزوف . وأنا لا اعتبر ككاتبة خيال علمي . ولكن خيال فضائي .

لقد أعلنت اعجابك بالدائم بكبرت فونجوت

إنه رائع . رجل جذاب . ورائع للغاية . وفي نفس الوقت فهو جاد . أتذكر عندما كتب روايته وعازف البيانو في وقت يتقدم فيه العالم دون توقف . ينسر باضطراب . كان يكتب حول البطالة . قال إن العمل ميسمبح نادرا وثمينا . حدث ذلك في الخمسينات . ولهذا أحببت الخيال العلمي . الذي يتيح اظهار المخاطر وكشفها بوضوح .

في المكتبة الانجليزية دوريس لينج ... لم تكنين تنبؤات ؟

كل الكتاب يفعلون ذلك . لأننا كثيرا ما نتجاوز أوقافنا عصبية من خلال أشياء نتوكل فيها بينما . ضع كل العلماء الذين يريدون أن يصنعوا المستقبل . ولم يحدث هذا مع كتاب والخيال العلمي ، انظر إلى ما تحمله كتاب الخمسينات . فكل ما تحيلونه تحقق .

الذهبية .. بدأت في كتابة « إنياف المتف » حول مارتا كويست . رواية تاريخية . تقع في ألقى صفحة . يدور آخر أجزاءها في « مدينة المساء » في عام ٢٠٠٠ إبان الحرب العالمية الثالثة . انتقلت إلى دائرة شيكاستا . رواية تدور في فضاء كوني . كاتما . ذهب مع الريح . تدور أحداثها في المريخ . أما تغير في خطك . مما أتاح فرصة جديدة للاعتماد ..

الروح البشرية تتغير . كنا ن فكر فيا قبل بأسلوب محدود كأننا نمتلك بلاده داخل رؤسنا . أما اليوم فالتنا يعد نظر أكثر . خاصة الشباب . أصبح العالم صغيرا مع الاذاعة . الآن نحن نرى أعملاق كوكب عطارد . ليس كذلك . نحن نعرف العصر الذي نعيش فيه . يتعلم زماننا . يعرف كل الناس . وخاصة الأطفال . أننا نعيش في أزمنة تختلف . وعلى الجميع أن يفهم ذلك تماما .

وماذا عن رواية « شيكاستا » ؟

تنتمي هذه الرواية إلى ما يسمى بالمستقبلية الخيالية . أو الخيال الفضائي الذي يشع الخمين مستقبل لا يمكن أن نعيشه بأي حال من الأحوال . إنها حالة مضادة لرحلة من الرحلات التي قام بها جاليليو أكثر منها تمعيرا عن شخصيات كتب الخيال العلمي مثل بيسك ووجرز ، وفلاش جوردن . فهناك مجموعة من العلماء تكتشف كوكبا جديدا .

أنه أشبه بلانا الأرض التي نعيش فوقها . لكنها أكثر علوية . وفوق هذا الكوكب تعيش سلالة من القردة تتعلم كيف تقف لأول مرة قبل قدميها الأثنين . وفوق العرش تجلس مخلوقات من جنس يختلف . جنس تعلمت قوما كيف يتصرف مثل الانسلا . وفي النهاية فإن هذا الكوكب المسمى برونندا يتلقى حل نفسه وسكانه . وتجر السنوات الطويلة . آلاف الأصوام تتوالى أشبه بمرور فردوس ، حتى يحدث يوما أن يدخل إلى هذا العالم صوت جديد يعتبر نشازا للسلوك المألوف لدى سكانه . فيصاب السكان بعرض غريب تزدها حذته يوما وراء آخر .. وتجر السنوات طويلة فيدا السكان في الانكماش .. ويعمل الفلق والاضطراب عمل الرضاء والزمل . ويقر الزعماء بطول اسم كوكبهم من برونندا إلى شيكاستا . أو الكوكب الجريح الفاسد . في هذه الآونة ينشأ هناك في مكان آخر .

أسباب حيوية حول الأم النساء . فلأرة لها حياة جنسية عادية . أما اليوم فإن الأشياء تغيرت . لكن ، هل نحن - والرجال دائما أكثر من النساء - نتغيرنا ؟ تبدو ردود أفعالنا العاطفية دائما متوافقة مع أشياء أخرى . إذا واجهنا حربا أو حل الأقل مشكلة اقتصادية صعبة للغاية . مثل مشكلة البطالة أو الحوار حول الحرية الجنسية فيسكون الامر بالغ الصعوبة . نحن لدينا أكثر من مليون عاطل في إنجلترا . ولا يمكن أن نتكلم عن « حرية » ناس لا يمتلكون نقودا .. تبدأ حرية المرأة مع الأجور . وأنا أذكر العامل النفسي لأن العلوم النفسية تتغير مع الاقتصاد . وكما ترى فالتن لم أفسد مداتي القديمة . وإذا قرأت السيرة الذاتية للنساء في القرن التاسع عشر اللاتي ناضلن من أجل حقوقهن . فسوف ترى أين قد أصبن بأمراض عقلية . لا توجد واحدة منهن لا ترى أن حرية فكرها مرتبطة بالاستقلال الاقتصادي . أما اليوم فهن وانفتحت في أنفسهن . وفي جنسهن . لا يسطن دون توقف من أجل أسباب مبهمه . لكن ماذا يعني ؟ يجب أن نتكلم حول الحرية النفسية مع أنسان عاطل .

في المكتبة الانجليزية دوريس لينج ... اعتقدت ان الامور سوف تتحسن يوما بين الرجل والمرأة ؟ وأن الجنس سيكون مصلحا بين الطرفين ؟

لا اعتقد . لا اعرف بمأذا أريد . لكنها غريبة تلك الحرب . فطلما أننا لا يمكن أن نكسبها فعليا أن نستغلها . فيها قبل . كانت لدى حلولا لمشاكل عديدة . وكنت أقوم بالرد على كل شيء ..

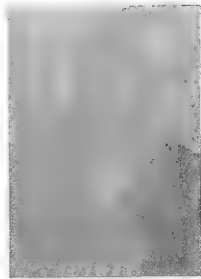
هل سيكون « السلام » مبعثا للظفر ؟

ربما . أنه غريب . وبالرغم من ذلك فإن هناك بشر يعيشون فوق نفس الكوكب . في نفس المنزل . جنبا إلى جنب . يعانون العديد من الصعوبات في الحياة . قال توماس من أنه عندما يتواصل رجل وامرأة فإن ما يحدث يمكن تسميه بالثقافة المضاد .

ليس في الامر جسيم إذن ..

من قال انه جسيم . بل عمل العكس .

في المكتبة الانجليزية دوريس لينج ... بعد روايتك « البطاقة



#### دوريس

- الكاتبة الانجليزية دوريس  
لينج . . تبدو رؤيتك للمستقبل تطلوئية  
من خلال كتبك . .  
- يكفي أن تقرأ الصحف . أعتقد أنه  
ستحدث حرب بسبب كميات الأسلحة  
الهرية . أشياء ما يجب أن تحدث للناس .  
في السويد والنرويج . ليست سويسرا هي  
أكثر قابلية للتفكر لا أعرف كيف تسير مثل  
هذه الأمور .

- ما الذي دفعك للأهتمام بمشاكل  
الجنون . إحدى بطلاتك ليندا كانت  
مرعبة بهذا المرض في رواية وأرض  
المعاده ؟

- أنا دائما في وضع مارزا . في أصعبه  
جائنين وآخرين مصابين بحالات نفسية لمدة  
أعوام . لا أعرف لماذا . أعتقد أن كل نفس  
منا مجنونة تماما . وذلك يعنيك من مصاحبة  
مدعى الجنون . أصرف كثيرا من الناس  
يقولون من لحظة لأخرى «حسناء أنا  
مجنون» وسوف استمر في الحياة كأن شيئا لم  
يحدث . أن هذا أكثر اختلافا مما تتفيله . .

- الكاتبة الانجليزية دوريس  
لينج . . هل راقبت بنفسك حالات  
العلاج في قيادة نفسية ؟

- إبان الثلاثينيات من حياتي . لكن  
ليس لسدى طبيب نفسي حقيقي . لكنه  
هاو . أى تحليل نفسي ارتودوكسى لا يوافق  
على هذا . وتحليل يشبه ذلك الذى حدث لا  
مرأة عجوز اسميتها السيدة سكرى وبطاقة  
ذهبية غريبة الأطوار . إنها الشخصية  
الوحيدة التى عرفتها وتنتمى إلى الكاثوليكية

لأسباب ايولوجية : إنها تميل إلى الكتيبة  
الرومانية بشأن التحليل النفسى . وكانت  
تميل إلى يونج . ساعدتني أثناء مرحلة مبنة  
جدا من حياتي . وليس هذا لأنها من مدرسة  
يونيغ أو لأنها كاثوليكية . لكن ببساطة لأنها  
امرأة رائعة . كنت أعيش في حالة من التوتر  
الشديد . وكان هذا بعض ما يمكن أن أراه  
مرحدا : أنا امرأة تعيسة . سألقى بنفسى من  
النافذة وسأقتل هذا أو ذاك من الناس .  
«كان هناك من شيبى» بالطبع يا عزيزي .  
بكل تأكيد .

يسو أنك لا تؤمنين بعملية التحليل  
النفسى ؟

- لم أقابل انسلاتا حلل شخصيتي  
وأفادنى . لكنى أعتقد أنه يمكننا أن نستفيد  
منها . ليس هذا من فضائل النظريات  
الفرويدية أو اليونجية . أو طرق تحليل  
أخرى . لكن هذه المواب العلاجية قد  
تتيح علاج الناس ومساعدتهم وهذا شيء  
خطير . أصرف شايا في الولايات المتحدة  
هش جدا نفسيا . كان يعالج في إحدى  
المستشفيات النفسية وانتهى به الأمر إلى  
الانتحار .

- الكاتبة الانجليزية دوريس  
لينج . . كنت أحيانا تضعين مقدمة  
تسريفة في رواياتك . فضلا عن بعض  
المأثورات من أدريس شاه وهو كاتب  
معروف جدا في فرنسا . .

- إنه استاذنى . رجل متصرف يتنى  
إلى الصوفيين الكلاسيكيين . وأنا تلميذته  
منذ عام ١٩٦٤ .

- هل هو استاذك الروحي ؟

- لا . لا يوجد استاذ روحي في  
الصوفية . لا تتصور أننى اشترك في  
اجتماعات يبنون فيها أو يرقصون . هذا  
شيء لا يحدث . الأمور أكثر عملية في  
الصوفية . لكن كلمة «الاستاذ» لا مردها .  
نحن نتصور أن العرب لديهم من يقول في  
لحظة ما «ساقول الحقيقة يا طفل» فيرد آخر  
شاكراً «هل هذه الحقيقة فعلا» . نحن في  
الصوفية نتعلم لتعلم الحياة . فنحن في  
العادة نتعلم أشياء من الخارج . لكن  
الصوفية تعلمنا من الداخل . وأنا كأمراة  
تربيت في زعابوى . فقد تعلمت أن أول  
شيء على أن أتعلمه هو أن أخرج من السجن  
كى تتوافق مع الكون . من المأل أن تترك  
كل جولونا .

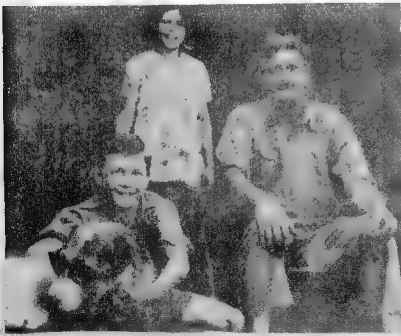
- هل يستغرق هذا وقتا طويلا ؟

- يوقف عليك . الصوفيون علميون  
جدا . إنهم قادرون على الحديث في المسائل  
الروحية . هناك الكثير من الأشياء التى علينا  
أن نتعلمها مسبقا . فنحن لا نتعلم في لمح  
البصر . والغريون غير صبورين . فكل  
العالم تلمذه لحظة تنوير .

- الكاتبة الانجليزية دوريس  
لينج . . كيف تعملين . هل تكتين كل  
يوم ؟

- أنا دائما أحمل بالمصادفة . عندما  
أستعد أعمل بسرعة . لكننى أشعر بالتفكك  
مثلا يحس كل الناس الآن .

- لقد كتبت آلاف الصفحات ؟





## أين الأسلوب يأنديريه !!!

هل يكفى الفلق ، وهل يكفى التنبه إلى جوهر المشكلة ؟

وهل نحتاج الحكيم ومن سبقوه ومن تلوه في أن يقضوا على هذه الفجوة الزمنية ؟ .. أسئلة وأسئلة ؟ .. لا بد من تغير المفاهيم السائدة ، فسار الجبل كله في عدة طرق .. الترجمة والتصوير والإقنيس ثم الابداع ثم التحريض في الابداع . هذه واحدة .. التحقيق والاحياء والدراسة وإعادة التقييم وتيسير التراث ثم الاستلهام والابداع ، وأيضاً التحريض في الابداع .. وهذه واحدة أخرى .. مخاطبة المثقفين أو المتعلمين بلغتهم وأسلوبهم ، والدخول إلى حياتهم وقضاياهم ، واستلهامها والابداع من خلالها ، ثم مخاطبة عامة الناس في المدن والقرى بلغتهم وأسلوبهم ، والدخول إلى حياتهم وقضاياهم واستلهامها والابداع من خلالها .. وهذه واحدة ثالث .. رصد المفاهيم السائدة ودراستها ، ثم مناقشتها والتحكيف في جذوري المتخلف منها ، ومساندة الصالح ليكون أكثر صلاحية ، ثم هدم ما يمكن هدمه من الموروث منها والتخلف ، ثم الإضالة إليها وتطويرها إما عن طريق المناقشة في الدراسة والبحث والمقال والتقد ، وإما عن طريق الابداع في القصة والسرابة والمسرح وهذه واحدة رابعة ..

وما أكثر القضايا ، وما أصعب الطريق وأشق فالت لا تعمل وحكك ، وإنما هناك من يترصدون لك حاملين المصابول حلم ما تبي ، والاشواك لمل طرقتك بما يدعى الأقدام ، والسياط لتمزيق جلدك وحكمك إن أمكن ، والسهم تحرق رأسك وتمزق أمك وسلامك ..

لكن كل منا يحمل صليبه على كاهله ويمشي ، وأكالي الغار بعيدة لئال .. وإن قلت واحد كقولك ليصل إلى آخر الطريق فالأخرون - وهم الكثرة الغالبة ، تسبخ أقدامهم في وحل الطريق ، ويضلهم السراب فإذا هم في أرض خراب .. ويسأل كل منا نفسه كل حين : أين الأسلوب يأنديريه ؟ ..

وبعد أن يوضح الحكيم مسار هذه الرحلة وتنوعها وفزارتها سواء في الأنواع أو الاستلهامات من ناحية الموضوع ، أم في التجارب اللغوية من الناحية المفردة إلى الفصحى المسطلة إلى عامية الريف وعامية المدينة ، إلى لغة تكتب بالفصحى وتقرأ بالعامية ، أم من ناحية المضمون من العمل الفلسفي إلى الفكاهي إلى النحلي والاجتماعي والسياسي والوطني .. يقول : « .. كل هذا التنوع هو من قبيل المحولة المجتونة للقلقة لئلا يداهم فجوة هائلة ، كان يجب أن نملأها تجارب سلسلة طويلة متصلة من آداب القرون الماضية . فلو أن آدبا العربي سار سيرا طبيعيا - كغيره من الآداب العالمية - فكان له قرنه السابع عشر والثامن عشر في المسرح ، يحكي الكلاسيك الأخرى ، وكان له قرنه التاسع عشر والعشرون يصور المجتمعات الحديثة - لوفر ذلك على مثلي من الجهود المتقصة ما كرسه وركزه في نوع واحد بالذات .. إن هذه العجالة تكشف عن الأزمة التي واجهها الجيل كله ، والتي عاشها فطحت وشتتت جهوده ، تحكى أزمة طه حسين والمفاد والملازق وأبو حديد ، كما تحكى أزمة الجيل الذي تلاهم وأحس مواطن فراغ أخرى تريد أن تملأ حتى تقسه وعلى وجوده يتحمل عبء مسئولية ملء الفراغ ، وسد الفجوة .. ويصرخ الحكيم كما صرخ الملازق من قبله من عبء المسئولية وعنه الرحلة فيقول الحكيم : ربما كنا -

أيضا - جيلا مضحيا ، ضحى بنفسه ووقته في سبيل رحلة مستحيلة ، دفعه إليها الملح من منظر الفجوة المظلمة ، فالتقط يكتب ويكتب ، ويسود السوق ، ويسلأ المضطخت بظلام الماداد لينا لا جدوى منه ولا نفع .. من يدري .. الاحساس باليأس الذي يدفع إلى الشك في جنوى العناء يمكن عبء الاحساس بالمسئولية من ناحية ، ويجعل استحيال النتيجة من ناحية أخرى ، كما يعيد السؤال من جديد : أين الأسلوب يأنديريه ؟ .. في دنيا الأدب لا بد من البناء المادي المتابع والمستمر ، هل تصلح الثورة العارمة في سد الفجوة ؟

- أعرف أنك تعتبرين غزيرة الإنتاج . وأنتى أفضى وقتا جالسمة أقرب إلى الكاتبة . أنا الآن أمر بمرحلة بين كاتبتين . لا أفعل شيئا سوى مداعبة القلم .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج .. هل تعتبرين أن للكاتب رسالة ؟

- لا .. فنحن مناجذ . وأنتا تعرف كيف نمر عما نخسه من أحاسيس أشبه بما يشعره الآخرون .

- الكاتبة الانجليزية دوريس ليسنج .. ماذا حدث وأنت تهمرين من المادية إلى الصوفية ؟

- وأنا أكتب رواية «البطاقة الذهبية» شعرت بتحول تام .. فعندما بدأت كنت ماركسية مادية . وكانت لي أفكار تقدمية حول الإنسان والمستقبل . وعندما كنت أكتب حدث شيء لا يمكن تفسيره بالمعابر العادية للمجتمع . على سبيل المثال يمكن أن أكتب بسهولة حول أشياء لا أعرفها شخصا : نحن نمر أننا فوق الطبيعة للحظة . فبعد أن كتبت «البطاقة الذهبية» فكرت أنه على أن أختار بين الصمت حول كل ما حدث لي أو أن أحاول أن أعيشه بوضوح أكثر . كل ما فعلته أن استمرت في القراءة أعداد الأبحاث وما إليه .. وظللت مادية حسب المقياس الذي يبدو فيه كل شيء واقعا بين مستويين دقيقين جدا . ولهذا فأنى لجأت إلى «الحياة العلى» أو استخدام الأرضيف الخيالي .. والحروب الفضائية وأن أحكى هذه الحكايات التي تسمح لي أن أقرب أكثر فاكتر من الحقيقة دون أن تنزع أنفسنا من السواقع . فالخاتمة فالخاتمة : الحقيقة شيء رائع لا يمكن أن نضعها في إطار رواي تقليدى . ولكن على أن أجد نفسى أحلق فوق النجوم

### مؤلفات دوريس ليسنج

- ١ - حكايات أفريقية .
- ٢ - الحشايش تخفى (العشب يخفى) .
- ٣ - قصص أفريقية .
- ٤ - مذكرات باقى على قيد الحياة .
- ٥ - شيكاستا (١٩٧٨)
- ٦ - الزواج بين المناطق ٤ ، ٣ ، ٤ ، ٥ (١٩٧٩)
- ٧ - الأراهية (١٩٨٦)



## أين الأسلوب يا أندريه

فاروق خورشيد

ويقول الحكيم عن رحلته هذه في مقدمة (السرح المتوخ):  
« لكأنها رحلة مسافر يبحث عن شيء .. »

أهى رحلة انسان يبحث عن نفسه ؟  
أهى رحلة فتان يبحث عن فته ؟  
قد يكون كل هذا ، وقد يكون شيء آخر من هذا .. »

انه كيا ترى ما زال يسأل نفس السؤال ، وإن كانت قد انقضت ثلاثون عاما أو يزيد بين كتابته للسؤال الأول وكتابته لهذه الأسئلة وهذه المبارات الحارقة .. والواقع أن السؤال الأول ، والأسئلة الجسدية تمكس كلها جوهر الفلقن التي كان الحكيم يعيش في أعماقه ، وهذا الفلقن هو الذي خلق المحور الذي دار ابداعه كله في فلكه ، وبمسواه كتب الحكيم مستهلها ما حول أو مستهلها التراث ، فهو دائما صاحب السؤال الفلقن : أين الاسلوب يا أندريه ؟ . والسؤال لا يتصب على وجوده الفني وحده ، وإنما هو يتصب على الوجود الفني للأدب العربي الذي يريد أن يكتب صفحة من صفحاته .. فهو في قراءته الشاملة والعريضة للأدب العربي القديم ، وهو في متابته لأدب العصر الذي تفتح حبه الأدبي فيه ، أحس أن هناك إختلاطا في المصطلح ، وأن هناك إختلاطا في المسلمات ، وأن هناك إختلاطا في الوظيفة .. لمعظم ما قرأه لا يشكل ابداعا فنيا يمكن وجدان الانسان وميهر عن قضاياه ، بل يطلق مصطلح الأدب على ما هو مجرد مهارات لغوية لا تعنيف ولا تكشف جديدا في رؤية الانسان لنفسه أو معرفته بها .. وأغلب ما يتابعه ما ينتشر يفرق في الاهتمام بالشكل بحيث لا يفي للمحتوى والمضمون الفني إلا أقل الجهد ، فيخرج باهتا مقرودا لا عبق فيه . والحركة التقيدية المعاصرة له تركز إرتكازا قديما وكليا على المسلمات اللغوية القديمة وأساليب مسلمات تنتمي الى عالم اللغة لا إلى عالم

في مطلع الشباب الباكر استهوانا سؤال طرحه توفيق الحكيم في « عصفور من الشرق » ، وقد طرحه على صديقه الفرنسي الذي تحدث عنه وأليه كثيرا في هذا الكتاب ، وكان السؤال هو :  
« أين الأسلوب يا أندريه ؟ »

ومن يومها وهذا هذا السؤال الضاحك والجاد في آن واحد هو شغلنا الشاغل ، ونظره في مجالسنا في محاولة البحث عن هوية لنا في عالم الأدب . ونظره عند محاولة الإبداع ، وعند محاولة النقد على السواء ..

وفي محاولة توفيق الحكيم للإجابة على هذا السؤال كتب بالفنصفي وكتب بالعامة ، بل وكتب بالعربية والفرنسية أيضا فله مسرحية من فصل واحد باسم ( أمام شبك التذاكر ) كتبها عام ١٩٢٦ وترجمها عام ١٩٣٥ الأستاذ أحمد الصاوي عماد : كيا كتب القصة والرواية والمسرحية والمقال والخواطر والمذكرات والتأملات بل حاول البحث أيضا في كتابه هذا الأدب وكتابه المتأدلية .. وفي محاولته للجابة على نفس السؤال استلهم المسرح الأخرى واستلهم القرآن الكريم واستلهم التوراة ، واستلهم المجتمع المعاصر وقضاياها ، كيا استلهم ألف ليلة وليلة والأدب العربي القديم كيا جاء في كتب الأخبار ومكتب المجموعات . رحلة الحكيم كلها بمحاولة دائمة للجابة على هذا السؤال الذي جاء على لسان بطلة المسرح في عصفور من الشرق وهو يوباه آخر منجزات الإبداع الغربي في باريس .

التعبير الفني وصلته . والأدب أو ما يطلق عليه اسم الأدب يوظف في معارك السياسة الضيقة والأنية والمفتيرة بحيث يقوم رجال الأدب بدور الاعلاميين دون أن يكون هناك من يقوم بدور الادباء الا قلة قليلة لا أثر لجديدها المحلود في عالم تسوده الأصوات الجهرية التي تسخر كل شيء للمضامين المتكررة والمقولات المحفوظة والمعادة التي تلتقي من فوق المناسبات وفي ظلال المحارب .. قسأين أين الأدب ، وأين الاسلوب يا أندريه ؟

لم يكن عصيا أن يفتر السؤال إلى قلب الحكيم في باريس ، فكم صنعت باريس في وجدان أدباء العرب منذ رفاعة رافع الطهطاوى ، وكم أثارت أسئلة وكم فتحت من رؤى .. فجميدا عن اليشويات المتكررة للمغاهيم الساذجة لمعنى الكلمة برز معنى مصطلح الأدب وبرزت إبداعات الكلمة ، واستقرت الأجابه على الأسئلة الحائرة حول الغاية والمهدف ، وحول الوظيفة والشور .. وبدأ السؤال حول وجودنا الجندبي نحن ؟ وقد دفعت محاولة الأجابه إلى هذا السؤال كل أدباء عصره الواعين إلى العمل في كل ميدان ، ميدان الدراسة لتصحيح صورة التراث ، وميدان البحث لتغيير الوظيفة والفهم ، وميدان الأبداع لملاء الفراغ المضيف الذي أحدثته الصمت الذي ران على أدبنا في عصفور إنعطاطه وتحلفه ..

ومن هنا كتب أدباء العصر في التاريخ الاسلامي ، ودرسوا الأدب العربي ، وأعادوا النظر في البلاغة ، وخاصة معارك في تصحيح صورة الشعر وغيته ووظيفته ، ثم أبدعوا أيضا القصة والرواية والشعر والمسرح .

ويقول توفيق الحكيم عن هذا الفن الأخير .. مؤلفا المسرحي المعاصر بنهض على فراغ أو على شيء فراغ من تجارب قليلة ضئيلة ، لم ترسخ بعد في لغته وأدبه ، ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم غلأها جهود السابقين على مدى الأجيال .. هذا إذن سر رحلتي الفلقة في كل الجهات .. فانا أذن سر في قلق جنوني أن أسارع الى ملء بعض الفجوة على قدر أتمكن وجهدي ، وأن أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحي في اللغات الأخرى في نحو ألفي سنة

# مدخل إلى تاريخ وجماليات الفن المصري القديم

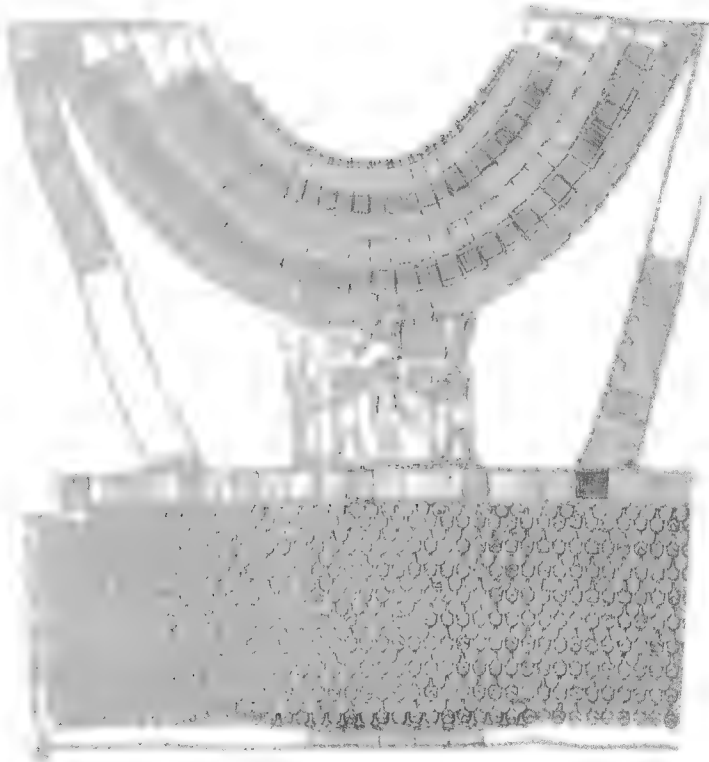
● تماثيل صغيرة من المرمر الأبيض والأحمر... غُثِّلَ قطعاً من لعبة كانت شائعة تنسب الشطرنج، ويرجع تاريخها إلى عصر الأسرة [٣٠٠٠ - ٢٨٣٠ ق م].



● أواني رائعة للملكة «حتب حرس» أم الملك خوفو... يرجع تاريخها إلى عصر الأسرة الرابعة [٢٥٨٥ ق م].



● حلبة صليبية لحوت غنخ آمون [١٣٤٧ - ١٣٣٧ ق م].



● تمثال رائع من الخشب الملون من عصر  
الدولة الوسطى .. الأسرة الحادية عشرة حوالي  
سنة ٢٠٠٠ ق م .



● وعاء يمشاوى الشكل يرجع تاريخه إلى  
حضارة نقادة الثانية [ ٣٥٠٠ - ٣١٠٠ ق م ]  
وعليه وحدات زخرفية من قوارب وطيور .



● قطعة من رأس تمثال للملكة حتشبسوت [١٤٩٠ - ١٤٧٠ ق م] .. تمثل روعة فن النحت في عصر الدولة الحديثة .. الأسرة الثانية عشر .



# لوحة النزوح والفنان العراقي اسماعيل الشيعلي

اللوحة كأنه خط ألقى اخترقه بخط رأسى ،  
وقد استخدم نفس التكنيك الذى استخدمه فى  
الحلفية ، . . يبرز اللون الأحمر بمساحته  
الضئيلة بجماله ووضوح ، فإذا أمنت النظر فى  
البقع الحمراء ؛ خيل إليك أمام شخص  
حية متحركة ؛ تبتض بالدنه والحجارة .

وبرغم بساطة البناء الهندسى ، إلا أن  
الضربات السريعة القاسية لسكين وفرشاة  
الفنان ، وتشيع اللوحة باللون ؛ قد أضفيا على  
البناء قياً تشكيلة جديدة .

الفنان العراقي « اسماعيل الشيعلي » فنان  
متميز ، يعالج مسطع لوحاته هندسية  
واضحة ، وفى نفس الوقت يقترب إحساسه من  
العفوية المطلقة .

وفى اللوحة « النزوح » يعتمد الفنان على  
التضاد بين الملموه النسي اللون الأزرق ،  
يقرشه بأرضية اللوحة ليحل محل ستارة  
الحلفية ، ثم يחדشه بسكينه خدوشاً حادة  
عنقوائية ، . . يتضاد لون الحلفية بزرقه  
مع اللون الأحمر الذى وضعه الفنان فى أعلى



# بورتريه توفيق الحكيم بريشة الفنان سيف وانلى

المرسومة ؛ لذا فإن الفنان لا يقع فريسة مدرسة  
فنية بعينها ؛ أو أسلوب فنى محدد سلفاً ، وإنما  
يفرض كل وجه طريقته الخاصة .

وما هو وجه الأديب الكبير الراحل « توفيق  
الحكيم » مزيج من عدة أساليب ، تميز تفاصيل  
الوجه فيه إلى المبالغة ، أما الجسم فهو  
نحيف ، ... لا يلجأ الفنان في ذلك إلى تشويه  
الخطوط بقدر لجوئه إلى اللبسات السريعة التي  
تشر الضوء حول كتلة الرأس والجسم ؛ مما  
يضيء الهيئة والوقار على الشخصية .

الفنان المصرى الكبير الراحل « سيف  
وانلى » علامة بارزة من علامات الفن  
المصرى ، انه ينجح في رسم الشخصيات نجحاً  
خاصاً ، فهو يرى الشخص المراد رسمه ؛  
ويختزن الأوصاف بذاكرته ، .. وعندما يتمثله  
تماماً ؛ يترك الفنان لريشته كي تنقش على  
المساحة البيضاء .

ولا ينقل الفنان وجوه شخصياته على ما هي  
عليه من مساوئ وحسنات ؛ ولكنه يلجأ  
الأعماق ، فيتلاقى مع وجدان وعقل الشخصية

